Heinrich von Kleist.

A. Aus Kleists Leben.

Litteratur. H. von Kleists Leben und Briefe. Mit einem Anhange von Eduard von Bülow. Berlin, Wilhelm Besser. 1848. — Dr. Adolf Wilbrandt, H. von Kleist. Nördlingen, C. H. Beck. 1863. — Otto Brahm, H. von Kleist. 3. Aufl., Berlin, F. Fontane & Co. 1892. — S. ferner die biographische Einleitung der von Julian Schmidt revidierten und ergänzten Tieckschen Ausgabe der ges. Schriften Kleists (Berlin, Georg Reimer 1859) und die Biographie des Dichters von Adolf Wilbrandt in seiner Ausgabe der Werke Kleists (5 Tle. Berlin, Gustav Hempel). — Heinrich von Treitschke, H. von Kleist. Preußische Jahrb. Bd. 2. Wieder abgedruckt: Historische und Politische Aufsätze, Neue Folge, 2. Teil. Leipzig, S. Hirzel 1872. — Hermann Isaak, Schuld und Schicksal im Leben H. von Kleists. Preußische Jahrb., Bd. 55. — H. von Kleists Briefe an seine Schwester Ulrike. Herausgegeben von Dr. A. Koberstein. Berlin, E. H. Schroeder. 1860. — Heinrich von Kleists Briefe an seine Braut. Zum ersten Mal vollständig herausgegeben von Karl Biedermann. Breslau und Leipzig, S. Schottländer, 1884.

Vorbemerkung.

Abweichend von dem im „Wegweiser" bisher geübten Verfahren soll der didaktischen Behandlung des „Prinzen von Homburg" eine Einführung in das Leben Kleists voraufgehn. Dürfte nun auch eine Probe der didaktischen Behandlung des biographischen Elements im Unterricht sich für den Schlußband unseres gesamten Erläuterungswerks rechtfertigen lassen, so könnte doch leicht die Wahl der Biographie Bedenken erregen. Es scheint den Zielen des erziehenden Unterrichts zu widersprechen, den Schüler in ein Leben tiefere Einblicke thun zu lassen, das ein warmer Verehrer der Dichtkunst Kleists eine „entsetzliche Krankheitsgeschichte" genannt hat. Zunächst ergiebt indes die Geschichte der Biographie Kleists, daß die Biographen, je exakter und je kritischer sie forschten, umsomehr das Gesunde in Kleists Lebensführung herausstellten und die Annahme, Kleists Naturanlage sei pathologisch gewesen, widerlegen konnten. Deutlich tritt im Leben Kleists auf der einen Seite seine Schuld, auf der andern die Übergewalt des über ihm waltenden Schicksals heraus, und zwar erweist es sich als eine Pflicht der Gerechtigkeit, die größere Hälfte seiner Schuld den unglückseligen Gestirnen zuzuwälzen, unter denen er von seiner Geburt an gestanden hat. Man hat es bei Kleist m. E. nicht mit einer

von vornherein krankhaften Anlage zu thun, die jede sittliche Zurechnung unmöglich macht, vielmehr sind die einzelnen Vorgänge nach inneren und äußeren Ursachen meß- und wägbar. Das Recht aber, das Interesse von Jünglingen, die zu einer gesunden, festen und planmäßigen Lebensführung erzogen werden sollen, auf ein an Irren und Wirren so reiches und schließlich unrühmlich und unsittlich ausgehendes Leben hinzulenken, liegt zunächst in der Höhe der Strebensziele, denen dies Leben gewidmet ist; niemals steht Kleist unter der Herrschaft des Gemeinen. Die Fehler Kleists sind die Schattenseiten seiner Tugenden.

Ein weiterer Grund für eine Behandlung von Kleists Leben liegt in der Übersichtlichkeit und elementaren Einfachheit der ganzen Lebensgestaltung. Nicht nur die Kürze und scharfe Gliederung dieses Lebens, sondern vor allem der leicht übersehbare Zusammenhang Kleists mit seiner Zeit, der, so zu sagen, immanente Charakter seiner Entwicklung erleichtern dem Biographen die Arbeit. — Es kommt hinzu, daß Kleists Leben mit seinem spannenden Verlauf, seinen dramatischen Momenten, seinen Höhe- und Tiefpunkten, seinen Peripetien, seinen Katastrophen, seiner Tragik ein Stück erhabenster Poesie ist.

Ferner sei hervorgehoben, daß im Leben Kleists eine Reihe von Ideen und Mächte anschaulich heraustreten, von denen das höhere Kulturleben des deutschen Volkes im Ausgang des vorigen und im Anfang unsres Jahrhunderts bedingt werden. Vor allem ist hochbedeutsam der Umschlag von weltbürgerlicher Denk- und Empfindungsweise zu energischem Patriotismus, der sich in Kleists Leben vollzieht; die große Gewalt des patriotischen Gefühls offenbart sich herrlich in dem, was das Vaterland aus einem Kleist gemacht hat.

Von großer Wichtigkeit ist weiterhin folgendes: Der Schöpfer des charakteristischen Dramas, der nach Wielands und vieler Neueren Urteil eine große Lücke in unserer dramatischen Litteratur ausfüllt, die Schiller und Goethe gelassen haben, hat allen Anspruch darauf, nicht nur nach dem Werke gekannt zu werden, das allerdings den Gipfelpunkt seiner dichterischen Entwicklung darstellt; es muß auch der Weg zu dieser Höhe hin geschildert werden. Endlich sei noch von den Bestimmungsgründen für die Auswahl der Biographie Kleists der enge Zusammenhang hervorgehoben, der zwischen Kleists „Prinzen von Homburg“ und Kleists Leben besteht. Wohl ist die Dichtung zu völlig selbständiger Existenz von Kleists Personenleben abgelöst, so daß sie auch ohne den Kommentar aus Kleists Leben verständlich ist, aber die Aufdeckung dieses Zusammenhangs ist von eigenartigstem Reiz.

Die Periodisierung von Kleists Leben ist leicht, weil dasselbe nicht sowohl einer geraden, in derselben Richtung verlaufenden, als vielmehr einer wiederholt scharfgebrochenen Linie gleicht. Den ersten scharfen Einschnitt in Kleists Leben bildet sein Entschluß, aus dem Soldatenstande auszuscheiden und zu studieren. Durch diesen Entschluß wird Kleist

autonom, nachdem er bisher unter dem Gesetz seiner Familienüberlieferung und der Verhältnisse gestanden hatte. Die erste Hauptperiode in Kleists Leben, die „erste Tragödie" (Isaak), ist erfüllt von den verschiedenen Versuchen Kleists, einen Lebensplan zu entwerfen und durchzuführen; das Ziel des ersten Versuchs ist ein Ideal von „Bildung", das Ziel des zweiten ein Ideal von Poesie. Zwischen diesen beiden Lebensabschnitten liegt ein Abschnitt von nur episodischem Charakter: Kleist sucht als Landmann sein Lebensideal zu verwirklichen. Jene beiden Versuche enden katastrophisch, der erste mit der Verzweiflung am Wissen überhaupt, der andere mit der Verzweiflung an der eigenen dichterischen Kraft. Der zweite Hauptabschnitt im Leben Kleists wird vom ersten durch eine Zwischenstrecke von zwei Jahren getrennt, innerhalb deren Kleist, in einem Staatsamt stehend, der Dichtkunst Valet gesagt hat (Oktober 1803 bis Ende 1805). In der mit dem Ende des Jahres 1805 beginnenden zweiten Periode der Schriftstellerei Kleists bezeichnet „die Hermannsschlacht" einen bedeutsamen Einschnitt; dies Werk ist das erste, in dem Kleists Dichtung unter dem unmittelbaren Einfluß seiner patriotischen Empfindungen steht. Ihren Höhepunkt erreicht seine patriotische Dichtung im „Prinzen von Homburg". Auf diese Höhe folgt dann ein jäher Absturz im geistigen Schaffen Kleists und endlich die Katastrophe.

I. Kleists Jugend.

1. Die Kindheit. Im Jahre 1800, als Kleist eben sein 24. Lebensjahr angetreten hatte, schreibt er mit Bezug auf ein in der nächsten Zeit von ihm für sich selbst erwartetes Vollglück: „Das wird mir wohl thun nach einem Leiden von 24 Jahren." Ist diese Charakteristik seines ganzen früheren Lebens als einer einzigen Leidenszeit sicher auch der Ausfluß einer vorübergehenden Stimmung, so dürfte allerdings doch bei einem Abwägen der von ihm in seiner Jugend erlebten Lust- und Unlustmomente das Ergebnis im Sinn des Pessimismus ausfallen. Einer der wichtigsten Gründe dafür, daß Kleist auch in der Zeit der naiven Daseinsfreude, der Kindheit, nicht zu einer zufriedenen Grundstimmung gekommen ist, liegt in dem Gegensatz zwischen seiner Natur und der Natur seiner Familie, in dem Mißverhältnis zwischen Kleist und dem „Milieu", in dem er durch seine Geburt stand. Er stammt aus einem der alten preußischen Soldatengeschlechter; sein Vater, Joachim Friedrich, war, als ihm am 18. Oktober 1777 unser Kleist geboren wurde, „Kapitän des hochfürstlich Leopold von braunschweigischen Regiments" in Frankfurt a. O. Zwar ist zur Charakteristik des Vaters unsers Dichters nichts und zur Charakteristik der Mutter (einer geborenen von Pannwitz) nur wenig überliefert, aber man darf aus der Stellung, die Kleists Familie zu

seiner späteren dichterischen Entwicklung einnimmt, schließen, daß auch im Kleistschen Hause jenes „banausische Wesen des alten Preußentums“ herrschte, von dem der preußische Adel erst in der Zeit der nationalen Wiedergeburt nach 1806 frei wurde (Treitschke: Deutsche Geschichte des 19. Jahrh. I, S. 317). Selbst Kleists Stiefschwester Ulrike, an der Kleist mit großer Liebe hängt und die für ihn eine stets opferbereite Liebe besitzt, hat für den dichterischen Trieb seiner Seele, trotzdem er Kleists ganzes Wesen konstituiert, kein Verständnis, sondern bringt ihn sogar zum Abfall von sich selbst. Sonach wird Kleist, der nach dem Urteil seines Hauslehrers ein „nicht zu dämpfender Feuergeist“, ein leicht erregbarer, exaltierter und unstäter, aber doch durch bewundernswerte Auffassungsgabe und großen Wissensdrang ausgezeichneter Knabe, „zugleich der offenste, fleißigste und anspruchsloseste Kopf von der Welt“ war, in seiner Familie wenig Verständnis für die Eigenart seiner Natur, so scharf sie sich ausprägte, gefunden haben. Schwerlich hat ein Glied der Familie das Gesetz, das in der Natur des Knaben waltete, erforscht. Eine Erziehung, welche jenen Wissensdrang in Zucht genommen und auf hohe Ziele hingelenkt hätte, würde unserm Kleist den zwecklosen Umweg über die Soldatenzeit erspart und ihn zwar nicht gerade in das Fahrgleis gebracht haben, in das ihn später der innere Drang hineinriß, aber doch auf einen Weg, der ihn seinem eigentlichen Lebenswege nahe brachte. Bestimmend bei der von der Familie getroffenen Berufswahl war nicht Kleists eigenste Natur, sondern die Familienüberlieferung; ja es darf wohl kaum von einer Berufswahl gesprochen werden, da die Möglichkeit, ein Kleist könne etwas anderes als Soldat werden, der Familie schwerlich in den Sinn gekommen ist.

Wie ungünstig das „Milieu“ der Familie auch sonst noch auf Kleists Entwicklung einwirkte, soll noch an zwei Punkten gezeigt werden: 1) In der Zeit, in die Kleists Jugend fällt, galt es in vielen vornehmen Häusern als ein Beweis gut preußischer Gesinnung, wenn man ein schlechtes Deutsch sprach. Die Auflehnung gegen das Schriftdeutsch ging so weit, daß junge Damen aus den besten Familien einen Bund zur Reinerhaltung des heimischen Dialekts schlossen (Gustav Freytag: Neue Bilder, S. 419). Auch im Kleistschen Hause sprachen die Damen brandenburgisch, sodaß unser Dichter sich später gemüßigt sah, seinen Schwestern und deren Freundinnen Unterricht in der Muttersprache zu geben (Wilbrandt: H. v. Kleist, S. 39 f.). Es ist sehr wahrscheinlich, daß der Mangel an sicherem Sprachgefühl, den Kleists Stil erkennen läßt, zum Teil auf den Mangel seiner ersten sprachlichen Bildung zurückzuführen ist. 2) Die Familie ist, wenn sie nicht im wesentlichsten Stücke hinter ihrer Idee zurückbleiben will, auch eine Gemeinschaft der Frömmigkeit und die Hochschule derselben; in ihr geschieht die lebendige Fortpflanzung der Religion. Für Kleist haben „die Ceremonien der Religion“ jedenfalls schon frühe ihr Heiliges verloren (Br. an Ulrike S. 20), ja, wenn Luthers Begriffsbestimmung, „daß einen Gott haben nichts anderes ist, denn ihm von

Herzen trauen und glauben," zutrifft, so kann von einem religiösen Leben bei Kleist überhaupt kaum die Rede sein; sicher haben die religiösen Vorstellungen, die er besaß, auf sein Thun und Lassen, vor allem aber auf sein Empfindungsleben nicht regulierend eingewirkt. Diese verhängnisvolle Dürftigkeit des religiösen Lebens erklärt sich gewiß in erster Linie aus dem deistisch unfruchtbaren Boden, auf dem Kleist als Kind herangewachsen ist.

Aus dem anfangs verborgenen, später schroff in die Erscheinung tretenden Gegensatz zwischen Kleist und seiner Familie, darf aber — das sei im Vorblick bemerkt — nicht der Schluß gezogen werden, als sei Kleist ohne Pietät und ohne Familiensinn gewesen. Vielmehr ist er oft in entscheidenden Fragen von seinem Familiensinn bestimmt worden, sein Herz hat immer den Seinigen gehört, so sehr sie es auch zurückgestoßen haben; und zwar ist Kleists Familiensinn von rechter adliger Art, sofern er den Ruhm und die Ehre seines Geschlechts bei seinem Thun im Auge hatte. Sein titanisches Ringen um eine ideale Tragödie galt dem Versuch, zu so viel Kränzen noch einen auf seine Familie herabzuringen (Br. an Ulrike S. 90).

Im Jahre 1788 starb Kleists Vater; die Mutter folgte ihm 1793 im Tode nach. Kleist aber wurde (wie es scheint, nach dem Tode des Vaters) dem Professor des Hebräischen und Katechismus-Prediger Catel in Berlin übergeben. Übrigens ist der Zeitraum in Kleists Leben von 1788—92 sowohl dem äußeren Verlaufe als der inneren Bedeutung nach fast gänzlich unbekannt.

2. Die Soldatenzeit. Kleist trat in das Regiment 1792; den von ihm geforderten Abschied erhielt er als Seconde-Lieutenant im Frühjahr 1799. Über den Wert dieser sieben Jahre für seine Entwicklung urteilt Kleist in dem 3. Briefe an seine Schwester (S. 17); hier nennt er sie „sieben unwiederbringlich verlorene Jahre" und schreibt sie in das Verlustkonto. — Von vornherein war Kleist dem Berufe, in den ihn die „blöde" Familientradition gestoßen hatte, nicht von Herzen zugethan gewesen, weil derselbe — nach seiner Aussage — etwas durchaus Ungleichartiges mit seinem ganzen Wesen in sich trug. Den hohen Grad dieser Ungleichartigkeit versteht man, wenn man sich den innern Zustand des preußischen Heeres vor 1806 vergegenwärtigt. Es war die Zeit der Künste des Paradeplatzes, der Exerziermeister, des toten Gehorsams, die Zeit, in der (mit Gneisenau zu reden) der preußische Soldat den Antrieb zum Wohlverhalten im „Holze", statt im Ehrgefühle suchte, vor allem die Zeit, in welcher wissenschaftliche Kenntnisse noch nicht eine unumgängliche Vorbedingung füe militärisches Fortkommen waren. In einem Heere, wie es Scharnhorst und Gneisenau späterhin schufen, würde sich dem wissenschaftlichen Eifer Kleists eine Bahn aufgethan haben, in der er bei seiner großen Vorliebe für die Kriegswissenschaft gern um den Kranz gerungen hätte.

Die Grundstimmung Kleists in seiner Soldatenzeit kann nur Mißbehagen gewesen sein, wenn auch oft die Stimmungen des Tages jene Grundstimmung überdeckt haben mögen. Das Mißbehagen hat sich jedenfalls in demselben Maße zum Widerwillen gesteigert, als sich bei Kleist ein eigenes Lebensideal in immer schärferen Linien ausbildete und demgemäß die Konflikte seines Herzens mit seinem Berufe an Schärfe zunahmen. Beweise für das Mißverhältnis Kleists zu seinem Beruf sind einige uns erhaltene Auslassungen aus der Junker- und Fähndrichzeit. Die eine ist in Kleists ältestem Gedicht „der höhere Frieden" enthalten, in dem unser Dichter angesichts eines drohenden Krieges der inneren Güter und Freuden sich bewußt wird, die ihm kein Krieg rauben kann; er nennt den Frieden, „der sich selbst bewährt", die Unschuld, „an Gott den Glauben", des Ahorns dunklen Schatten, der ihn im Weizenfeld erquickt, und das Lied der Nachtigall. Im Jahre 1795 nimmt Kleist am Rheinfeldzuge gegen Frankreich teil; auf dem Marsche träumt er nicht von Kriegslorbeeren, sondern ersehnt den Frieden, damit man die Zeit, die man jetzt so unmoralisch töte, mit menschenfreundlicheren Thaten bezahlen könne (Br. an Ulrike vom 25. Februar 1795). Die Richtung aber, in der sich Kleists Glücks- und Lebensideal zu gestalten beginnt, läßt ein Stammbuchblatt erkennen, das uns erhalten ist: „Geschöpfe, die den Wert ihres Daseins empfinden, die ins Vergangene froh zurückblicken, das Gegenwärtige genießen und in der Zukunft Himmel über Himmel in unbegrenzter Aussicht entdecken; Menschen, die sich mit allgemeiner Freundschaft lieben, deren Glück durch das Glück ihrer Nebengeschöpfe vervielfacht wird, die in der Vollkommenheit unaufhörlich wachsen, — o wie selig sind sie!"

Unerfindlich ist, wie Brahm (S. 10) aus diesem Erguß optimistische Stimmung herausfühlen kann; wenn man bedenkt, wie traurig für unsern Krieger wider Willen der Rückblick in die Vergangenheit war, wie genußlos seine Gegenwart und wie arm seine Zukunft an weiter Perspektive, so wird man aus jenen Worten sehnsüchtiges Verlangen nach der geschilderten Daseinsweise heraushören. Je schärfer ihm nun der Begriff eines sittlichen, humanen Lebensideals heraustrat, um so schärfer wurde der Unterschied zwischen seinen Wertmaßstäben und denen seiner Umgebung. Er fing an nach seinem eigenen Geständnis „die größten Muster militärischer Disziplin, die der Gegenstand des Erstaunens aller Kenner waren", herzlich zu verachten. Die Offiziere hält er für Exerziermeister, die Soldaten für Sklaven; und wenn das ganze Regiment seine Künste machte, schien es ihm ein lebendiges Monument der Tyrannei. Vor allem aber stürzte ihn die neue Lebensanschauung in sittliche Konflikte: er war (wiederum nach seinem eigenen Bekenntnis) oft gezwungen zu strafen, wo er gern verziehen hätte, oder er verzieh, wo er hätte strafen sollen; in beiden Fällen aber hielt er sich selbst für strafbar. Es waren zwei entgegengesetzte „Prinzipien", von denen er unausgesetzt gemartert wurde; er war immer zweifelhaft, ob er als Mensch oder als

Offizier handeln solle. Während in einem Heerwesen, das von sittlichen Grundsätzen reguliert wird, der Pflichtenkreis des Offiziers in den Pflichtenkreis der Menschen fällt, schnitten bei dem damaligen Zustande der Armee die beiden Kreise einander; ja Kleist mag oftmals in seinem Mißmut das Gefühl gehabt haben, als fielen sie vollkommen außer einander. Sollte Kleist an dem inneren Widerstreit nicht zu Grunde gehn, so blieb ihm nichts übrig als den Dienst zu verlassen und aus dem „Milieu“ herauszutreten, in das er ohne Selbstbestimmung geraten war. Vorbereitet wurde der Austritt aus dem Soldatenstande durch private Studien in der Mathematik und Philosophie.

II. Die Jahre des Suchens.

1. **Die Berufswahl.** Es ist ein Gefühl der Selbstherrlichkeit, was Kleist beseelte, als er in freier Selbstbestimmung den neuen Lebensberuf wählte. In das Stimmungsleben des Wählenden führt vortrefflich sein 3. Brief an Ulrike ein, den Kleist allerdings erst während seiner Studienzeit geschrieben hat, der indes einen sicheren Rückschluß gestattet. „Ein freier denkender Mensch“, so heißt es hier, „bleibt da nicht stehn, wo der Zufall ihn hinstößt; er fühlt, daß man sich über das Schicksal erheben könne, ja, daß es im rechten Sinne selbst möglich sei, das Schicksal zu leiten. Er bestimmt nach seiner Vernunft, welches Glück für ihn das höchste sei, er entwirft sich seinen Lebensplan und strebt seinem Ziele nach sicher aufgestellten Grundsätzen mit allen seinen Kräften entgegen.“ Menschen, die nicht imstande sind, sich einen Lebensplan zu bilden, dünken ihm unwürdig, der Vormundschaft des Schicksals unterworfen. Sie kennen nicht das Warum ihrer Handlungen, dunkle Neigungen leiten sie, der Augenblick bestimmt ihre Handlungen. „Sie fühlen sich wie von unsichtbaren Kräften geleitet und gestoßen, sie folgen ihnen im Gefühl ihrer Schwäche, wohin es sie auch führt, zum Glücke, das sie dann nur halb genießen, zum Unglück, das sie dann doppelt fühlen.“ Aus diesen Worten spricht das Souveränitätsgefühl eines Menschen, der seiner selbst und des Schicksals Herr zu sein meint; das Geschick eines freien denkenden Menschen ist ihm gleichsam ein mathematisches Exempel, bei dem aus richtigem Ansatz nach richtigem Plane ein richtiges Resultat herausgerechnet wird. Und doch ist gerade Kleist ein Musterbeispiel dafür, daß eben dieser Ansatz häufig falsch gemacht wird, weil der Mensch trotz aller Reflexion auf sich oft den tiefsten Grund seiner Seele nicht erkennt. Als Kleist seinen Lebensplan entwirft, schläft eben in seiner Seele noch der Trieb, der ihn nachmals tyrannisch beherrscht hat. Er, der hier mit der Sicherheit des Durchschnittsmenschen über sich verfügen zu können meint, sollte später das Dämonische seiner Natur spüren. Eine tragische Ironie aber ist es, daß eben der Kleist seine Herrschaft über „den Tyrannen

Schicksal" proklamiert, der nachmals oft dem Schicksal gegenüber alle Selbstbestimmung eingebüßt hat.

Über den Lebensplan, mit dem Kleist aus dem Soldatenstande heraus auf seine neue Lebensbahn tritt, giebt ein Brief Aufschluß, den er vor seinem Austritt an seinen Jugendlehrer schrieb; dieser Brief ist ein Stück Seelengeschichte, in hohem Maße charakteristisch für Kleist und seine Zeit.

In seiner „akademischen Antrittsrede" stellt Schiller bekanntlich den Studienplan des Brotgelehrten und den Studienplan des philosophischen Kopfes einander gegenüber. Kleists Verwandte kannten kein anderes Studium als das Brotstudium, d. h. ein Studium mit dem Zweck, die Bedingungen zu erfüllen, „unter denen man (mit Schiller zu reden) zu einem Amte fähig und der Vorteile desselben teilhaftig werden kann". Man ließ ihm die Wahl zwischen Jurisprudenz und Cameralwissenschaft, nicht ohne ihm die zweifelhafte Aussicht auf Brot in seinem neuen Lebensberuf durch den Gegensatz zu der gewissen Aussicht darauf in dem alten empfindlich gemacht zu haben. Kleists Studienplan ist der reine Gegensatz zu dem Plan des Brotgelehrten: während dieser sein Studium auf den Broterwerb, auf die Verbesserung seines sinnlichen Zustandes abzweckt, giebt Kleist seine bessere wirtschaftliche Lage auf, um seiner Neigung zu den Wissenschaften und dem Verlangen nach idealer Bildung zu folgen; welche Anwendung er einst von seinen Kenntnissen machen und auf welche Art er sich des Leibes Nahrung und Notdurft erwerben wird, weiß er noch nicht. Er beruhigt sich bei seinem guten Willen, keine ehrliche Art von Broterwerb zu scheuen. Daß er ein Amt suchen werde, erscheint ihm selbst zwar möglich, aber nicht wahrscheinlich, weil ihm die goldene Abhängigkeit von der Vernunft, die man als Träger eines Amtes mit der Abhängigkeit von einem fremden, vielleicht unvernünftigen Willen vertausche, viel zu wertvoll erscheint, als daß er sie jemals werde aufgeben wollen. Jedenfalls will er sich zunächst für das Allgemeine, das Leben, bilden und nicht für das Besondere eines Amts.

Man wird das „Ethos" dieses Bildungsstrebens hochschätzen müssen; Kleist erstrebt die *παιδεία ἐλευθέριος καὶ καλή* der Griechen, welche die Wertung der Bildungsarbeit nach den von ihr zu erwartenden wirtschaftlichen Erfolgen als banausisch brandmarkten und das Streben nach Bildung von dem Lernen für berufliche Zwecke scharf sonderten. (Vergl. O. Willmann: Didaktik als Bildungslehre I, S. 168 fg.) Indes zeigt doch ein Vorblick in Kleists Leben, daß in jenem Studienplan die Keime tragischer Verwicklung lagen. Nach Schiller ist es für den Brotgelehrten charakteristisch, daß er seine Wissenschaft von allen übrigen sondert, für den philosophischen Kopf, daß er das Gebiet seiner Wissenschaft erweitert und, eingedenk der Einheit der Wissenschaften, ihren Bund mit den übrigen widerherstellt. Seinen festen Standort hat der philosophische Kopf in seiner Wissenschaft; er steht im Mittelpunkt dieser seiner Berufswissenschaft und befriedigt von hier aus seinen Trieb nach encyklopädischem

Wissen und gerundeter Weltanschauung. Der nächste Beziehungspunkt für seine Thätigkeit bleibt immer seine Wissenschaft. Kleist umgekehrt will zunächst nicht eine Wissenschaft, sondern die Wissenschaft studieren; statt seine Arbeit zunächst an das Besondere zu setzen und dann auf das Allgemeine auszudehnen, will er sie vielleicht aus äußerer Veranlassung einmal auf eine bestimmte Wissenschaft zusammenziehn. Man ahnt vorher, daß es Kleists Bildungsstreben von vornherein an den klaren Ansatzpunkten und an gesunder Methodik fehlen wird. Dazu ein anderes. Wohl besaß Kleist von Haus aus ein kleines Vermögen, aber dieser „zufällige Umstand" schützte ihn (wie er selbst gesteht) nur vor dem tiefsten Elende, vor Hunger und Blöße in Krankheiten. Es war darum durchaus berechtigt, wenn seine Verwandten ihm sein geringes Vermögen vorstellten und auf einen festen Lebensplan drangen. Man kann es nur eine jugendliche Fahrlässigkeit nennen, wenn Kleist sich mit seinem guten Willen, keinen ehrlichen Broterwerb zu scheuen, begnügte, übrigens aber sich die Frage nach den Unterhaltsmitteln vom Leibe hielt.

Das, was Kleist aus der alten Bahn in neue Bahnen trieb, war nach seinem eigenen Geständnis das Verlangen nach Glück. Das dem jugendlichen Gemüte eigene Glücksverlangen hatte sich bei ihm, weil dem Verlangen so lange Jahre hindurch die Befriedigung versagt geblieben war, zu einem wahren Glückshunger gesteigert. Die Bürgschaft für die Möglichkeit einer Befriedigung des Glücksverlangens ist ihm die Existenz eben dieses Glücksverlangens. „Ein Traum", so argumentiert er, kann diese Sehnsucht nach Glück nicht sein, die von der Gottheit selbst so unauslöschlich in unsere Seele verwickelt ist und durch welche sie unverkennbar auf ein für uns mögliches Glück hindeutet." Worin besteht aber für Kleist das Glück? Kleist selbst antwortet mit einer runden Formel: „Ich nenne Glück nur die vollen und überschwenglichen Genüsse, die in dem erfreulichen Anschauen der moralischen Schönheit unseres eigenen Wesens liegen." Diese Genüsse, so erklärt er sich weiter, die Zufriedenheit unsrer selbst (sic!), das Bewußtsein guter Handlungen, das Gefühl unserer durch alle Augenblicke unsres Lebens, vielleicht gegen tausend Anfechtungen und Verführungen standhaft behaupteten Würde sind fähig, unter allen äußern Umständen des Lebens, selbst unter den scheinbar traurigsten, ein sicheres, tiefgefühltes unzerstörbares Glück zu gründen. Diese Sätze weisen auf das — allerdings noch junge — philosophische Studium Kleists hin; und zwar genügt bereits das Stichwort „Würde", um die Richtung dieses Studiums zu bestimmen: es sind die durch Kant angeregten philosophischen Verhandlungen über das höchste Gut, über Glückseligkeit und Sittlichkeit u. s. w., denen sich Kleist zugewandt hat. Jung ist das Studium unseres Philosophen. In seiner „Kritik der praktischen Vernunft" hatte Kant darauf hingewiesen, daß die Verbindung der beiden Begriffe Tugend und Glückseligkeit, deren Einheit das höchste Gut ist, entweder analytisch oder synthetisch sein könne; in jenem Falle seien die Begriffe Tugend und Glückseligkeit nach

ihrer Natur identisch, so daß mit dem einen der beiden Begriffe unmittelbar auch der andere gesetzt wäre, in diesem seien sie verschieden und bestehe zwischen ihnen eine kausale Verbindung. Die Formel für jenen Fall lautet nach Kant entweder: „Die Tugend ist Glückseligkeit“ oder: „Die Glückseligkeit ist Tugend“, für diesen: „Die Tugend ist die Ursache der Glückseligkeit“ oder umgekehrt. Kleist eignet sich in der obigen Anführung die Formel „Tugend ist Glückseligkeit“ an, also die alte stoische Formel. Das hindert ihn aber nicht, gleichfalls in dem Briefe an seinen Jugendlehrer, das Glück als Belohnung der Tugend hinzustellen. Der Unterschied der beiden philosophischen Formeln, die zugleich Lebensformeln sind, ist sehr groß. Nur wenn die Glückseligkeit nichts als Genuß der Tugend, ist das wahre Glück von allen äußeren Umständen, von der „Ordnung der Dinge“ „getrennt“, nur dann kann es von außen her nicht zerstört werden; nur dann ist das stolze Wort berechtigt, das sich ebenfalls in unserem Briefe findet: „In mir und durch mich vergnügt, o mein Freund! wo kann der Blitz des Schicksals mich treffen, wenn ich es fest im Innersten meiner Seele bewahre!“ Andernfalls ist das Glück abhängig von dem äußeren Verlauf der Dinge, der das Glück bringen aber auch nicht bringen kann. Die Verwirklichung des höchsten Gutes gehört ja nicht der sichtbaren Welt an; sie ist bei Kant ein Postulat der praktischen Vernunft.

Kant hatte gegen alle frühere Sittenlehre den Vorwurf erhoben, sie sei eudämonistisch, weil in ihr der Wille durch die Vorstellung der Lust, durch das Streben nach Glückseligkeit bestimmt werde. Auch diejenigen Moralsysteme bezog er unter dies Urteil ein, die sich auf den Satz stellten: „Die Tugend ist Glückseligkeit.“ Kleist hatte nach seiner eigenen Äußerung das Gefühl, er vermindere die Würde der Tugend, wenn er das Glück als Belohnung der Tugend hinstelle und mithin jenes als Zweck, diese als Mittel behandle. Doch kann er sich offenbar nicht zu dem Kantschen Rigorismus entschließen, weil in seiner Seele der Wille zum Glück das Primäre war; die Tugend um der Tugend willen zu lieben scheint ihm „das Eigentum einiger weniger schönen Seelen“ zu sein. Über sein kritisches Bedenken kommt er mit einem Sophisma hinweg, indem er den Eigennutz beim Tugendstreben als den Eigennutz der Tugend selbst bezeichnet. — Ganz bezeichnend für den Stand seiner philosophischen Bildung aber ist sein Geständnis, von der Tugend, über die er mit so viel Lebhaftigkeit spreche, keinen klaren und deutlichen Begriff zu haben. Wie der Faust Goethes keinen Namen für seinen Gott hat, da alles Gefühl ist, so erscheint Kleisten die Tugend, der er mit der innigsten Innigkeit entgegenstrebt, „ein hohes, erhabenes, unnennbares Etwas“, für das er vergebens ein Wort sucht.

Zwei Punkte sind es vor allem, die, auch abgesehen von der Unbestimmtheit der verwerteten philosophischen Begriffe, gegen die Formulierung des Kleistschen Lebensideals ernste Bedenken erregen. Zunächst die allzugroße Weite der Formel: Ein sittliches Lebensideal zielt auf

die Hervorbringung eines einheitlichen sittlichen Lebenswerks; es ist erreichbar in der Form eines besonderen Berufs, durch den die allgemeinen sittlichen Forderungen eine konkrete Gestalt annehmen. Dieser Beruf kann aus den bestehenden Berufsarten gewählt sein, es kann ihn aber auch das Individuum nach seinen eigensten Bedürfnissen sich selbst abgesteckt haben. Kleist bleibt (allerdings im Sinne seiner Zeit) bei den allgemeinen sittlichen Forderungen stehn. Es wird sich zeigen, wie verhängnisvoll für Kleist der Mangel eines streng- und scharfumschriebenen Lebensberufs war. — Ist so die Formel, auf die hin Kleist es mit einem neuen Leben wagt, zu weit, so leidet sie auf der anderen Seite an zu großer Enge. Nach Aristoteles besteht die Eudämonie oder Wohlfahrt in der Bethätigung aller Tugenden und Tüchtigkeiten, besonders der höchsten; am höchsten steht ihm die Funktion des wissenschaftlichen Erkennens, ihr am nächsten steht die Bethätigung der ethischen Tugenden; in weitem Abstande folgt die Ausübung der wirtschaftlichen und animalischen Funktionen. (Vergl. Paulsen: System der Ethik, 2. Aufl. S. 217 fg.). Kleist begründet seine Wohlfahrt nur auf die Bethätigung der ethischen Tugenden, während er trotz seiner leidenschaftlichen Begierde nach Bildung den Beitrag der wissenschaftlichen Erkenntnis zu seinem Glück gar nicht in Anrechnung bringt.[1]) In Summa: Das Bild dessen, was er werden soll, steht nur mit unsichern Umrissen vor der Seele Kleists.

2. Die Frankfurter Studienzeit. Kleists Absicht war es, zunächst ein Jahr in Frankfurt zu studieren. Gewiß insofern kein glücklicher Gedanke, als er so äußerlich in dem „Milieu" blieb, aus dem er innerlich herausgetreten war. Auf seinem Arbeitsplan für dies Jahr standen reine Mathematik und reine Logik, ferner Übungen in der lateinischen Sprache und ein Kolleg über litterarische Encyklopädie. Für die Folgezeit dachte er sich dem Studium „der höheren Theologie", der Mathematik, der Philosophie und der Physik zu widmen. Bei diesem Arbeitsplan fällt der abstrakte Charakter der Mehrzahl der erwählten Fächer auf; man erkennt, wie fest noch in Kleist der auf Anschauung drängende dichterische Trieb schlief. — Während der ersten Zeit seines Studiums, die er wirklich in Frankfurt verbrachte, fühlte Kleist, wie er

---

[1]) Zu den Irrtümern der Kleistbiographen, die durch ihr Alter ehrwürdig sind, gehört die Meinung, der aus dem Offizierstande austretende Kleist sei, wie es Isaak a. a. O. S. 440 ausdrückt, „ein enthusiastischer Anhänger jener ästhetischen Revolution" gewesen, deren Hauptstimmführer Schiller und Goethe waren. Vergl. namentlich Wilbrandt: H. von Kleist S. 20 fg. Der ästhetische Mensch war nicht das Ideal, nach dem Kleists Entwürfe zielten. Während Schillers Ziel in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung, um mit W. v. Humboldt zu reden, „die Totalität in der menschlichen Natur durch das Zusammenstimmen ihrer geschiedenen Kräfte in ihrer absoluten Freiheit" war, bildet Kleist seine Kräfte nur in ihrer Vereinzelung und mit der schroffsten Einseitigkeit aus. Vor allem aber findet man keine Spur davon, daß Kleist den Einfluß der schönen Kunst auf die Kultur des Menschen gewürdigt und in ihr das Mittel gesehn habe, um den Menschen von einem beschränkten zu einem absoluten Dasein zu verhelfen.

es selbst der Schwester schreibt, an der Sicherheit, mit welcher er die Gegenwart benutzte, und an der Ruhe, mit welcher er in die Zukunft blickte, das „unschätzbare Glück" eines festen Lebensplans.[1]) Das „hohe Ziel", das er sich gesteckt hatte, lenkte alle seine Gedanken, Empfindungen, Handlungen auf ein Ziel; alle Kräfte seiner Seele und seines Körpers strebten nach einem gemeinschaftlichen Ziele. (Vergl. den 3. Brief, S. 18.) Es war nicht akademische Scheinarbeit, die Kleist trieb; Dahlmann bestätigt, er habe aus Kleists Kollegienheften gesehn, daß Kleist ernste, nicht bloß dilettantische Universitätsstudien gemacht habe. Kleist selbst bescheinigt sich, er habe sich ein Ziel gesteckt, das die ununterbrochene Anstrengung aller seiner Kräfte und die Anwendung jeder Minute Zeit erfordere; er wollte fast, um ihn selbst zu citieren, das Unmögliche möglich machen (s. den 2. Brief an Ulrike). Es ist eine despotische Energie, die Kleist entfaltet, er despotisiert seine eigene Natur, indem er sie einem einzigen Triebe unterjocht. Wenn Schiller mit seinem Satze Recht hat, daß der Mensch nur da ganz Mensch ist, wo er spielt, so ist Kleist während seines Studiums wenig zum Gefühl seines Menschentums gekommen. Bei Kleist droht der Mensch ganz im Arbeiten unterzugehn. Er ist der reine Gegensatz des „ästhetischen" Menschen, der sich zur Darstellung schöner Persönlichkeit bestimmt hat. Die Folgen dieses mußelosen, krankhaften Arbeitens lassen sich vorausberechnen. Kleist selbst glaubte später, durch die übermäßige Anstrengung in dieser Zeit seine Gesundheit untergraben und den Grund zu der Verstimmung seines Gemütes gelegt zu haben. Ferner muß ihm über aller Denkarbeit die Freude am Denken und damit die Quelle der Denkenergie verloren gehn. Vor allem aber wird sich seine Natur gegen die despotische Knechtung durch einen Trieb auflehnen. Den Bericht über die bereits eingetretene Gegenwirkung gegen die schroffe Einseitigkeit seiner Lebensthätigkeit giebt der Brief an Ulrike vom 12. November 1499. Das Herz ist es, das Einspruch erhebt; das Herz, welches bei der Beschäftigung mit ernsthaften, abstrakten Dingen leer ausgehn muß, ja das bei dem ewigen Beweisen und Folgern fast zu fühlen verlernt. Um das Glück zu suchen, war Kleist ausgezogen; das Glück aber (so bekennt er jetzt) wohnt nur im Herzen, nicht im Kopfe, nicht im Verstande. Damit nun das Glück in seinem Herzen nicht völlig ersterbe, meint Kleist es zuweilen durch den Genuß sinnlicher Freuden beleben zu müssen. Vor allem aber meldet das Herz jetzt seinen Anspruch auf ästhetische Lustgefühle und auf Freundschaft an. „Man müßte, so spricht er Göthe nach, wenigstens täglich ein gutes Gedicht lesen, ein schönes Gemälde sehn, ein sanftes Lied hören — oder ein herzliches Wort mit einem Freunde reden." Hat Kleist bisher in schroffer Einseitigkeit sich ganz der intellektuellen Bildung gewidmet, so erkennt er nun auch die Notwendigkeit an, den „menschlicheren Teil" seines Wesens zu bilden.

---

[1]) S. den 3. Brief an Ulrike, der übrigens früher als der von Koberstein an 2. Stelle abgedruckte geschrieben ist.

Mit großer Selbstgewißheit, mit vollem Vertrauen in die Richtigkeit seines Entschlusses hatte Kleist den neuen Lebensweg betreten; im Anfang seiner Studienzeit hatte er (s. o.) mit Sicherheit die Gegenwart benutzt und in die Zukunft geblickt. Im Anfang des zweiten Halbjahrs hingegen stellt sich eine gewisse Unsicherheit ein. Als Luther sich von der Lehrauktorität der römischen Kirche losrang, machte ihn ab und zu der scharfe Gegensatz seiner Anschauung zu der herrschenden in seiner Selbstgewißheit irre, und er rief aus: „Bin ich denn allein weise?“ In ähnlicher Weise litt, um Kleines mit Großem zu vergleichen, die Sicherheit und Festigkeit Kleists unter dem Gegensatz zwischen seinen „Absichten und Entwürfen“ und denen seiner gesamten Umgebung. Sein Lebensplan wurde nicht verstanden, wie er bitterlich klagt, und darum glaubte er, würde er nicht gebilligt; gegen einen Plan aber, den unter so vielen Menschen keiner verstehe und billige, sei Mißtrauen berechtigt. Er vergleicht sich einem Münzensammler, der seine aus dem Gebrauche gekommenen Schaumünzen auf ihre Echtheit gern von einem Kenner prüfen lassen möchte. Also: Kleist hängt von den Werturteilen seiner Umgebung ab. Das ist um so verwunderlicher, als er den Grund, warum man ihn nicht verstand, in der Ungleichartigkeit der von ihm und seiner Umgebung gehegten Meinungen, Interessen, Wünsche und Hoffnungen richtig erkannte. Oftmals hat Kleist späterhin das Glück des unverwirrten, sichern Gefühls gepriesen, an sich selbst spürt er jetzt das Unselige der inneren Unsicherheit.

Während seiner Militärzeit war Kleist, je mehr er aus seinem Milieu herauswuchs, innerlich vereinsamt. Es muß für das Gemütsleben Kleists verhängnisvoll werden, daß er auch in Frankfurt sich außer seiner Schwester Ulrike niemandem anschließen und aufschließen konnte. Sein Interesse war allen so fremd und unverständlich, daß sie ihm wie aus den Wolken zu fallen schienen, wenn sie etwas davon ahnten. Er machte einige Versuche, sein Interesse ihnen näher zu bringen; die Versuche mißlangen, und er verzichtete darauf, verstanden zu werden; „ich werde mich dazu bequemen müssen, schreibt er, mein Interesse immer tiefer in das Innerste meines Herzens zu verschließen.“ Dabei war das Verlangen Kleists, verstanden zu werden, sehr stark; „Vorsätze und Entschlüsse wie die meinigen, gesteht er, bedürfen der Aufmunterung und Unterstützung mehr als andere vielleicht, um nicht zu sinken.“ Er ist nicht der Mann, das Martyrium des Verkanntwerdens ohne Schaden für die Energie seines Strebens zu ertragen. Verstanden wenigstens möchte er gern sein, wenn auch nicht gelobt; verstanden, wenn auch nur von einer Seele. Auf den „Lohn“, verstanden zu werden, kann er bei der Ausführung seiner großen Entwürfe nicht verzichten. Den Lohn, der in der Ausführung dieser Entwürfe selbst, in dem unmittelbaren Genuß des eigenen Geistes liegt, würdigt Kleist nicht.

Und noch eins. Kleist hatte das lebhafte Bedürfnis, nicht nur seine Interessen, sondern auch seine Person in der Gesellschaft anerkannt zu

sehen. Sein Bewußtsein von seinem „Eigenwert" erzeugte in ihm das Verlangen, diesen Eigenwert auch von der Gesellschaft gewürdigt zu sehn. Die Voraussetzung für diese Würdigung durch andere ist die Fähigkeit, durch geschickte Selbstdarstellung den Eigenwert anschaulich und erkennbar zu machen. Die Möglichkeit, seinen Eigenwert zur Anerkennung zu bringen, bestand aber für Kleist in Frankfurt nicht, denn in der Gesellschaft, in der er verkehrte, hatten die Werte, die ihm als die höchsten galten, keinen Kurs. Zwischen seinen höheren Interessen und den „gemeinen" Interessen der Gesellschaft gähnte eine unüberbrückbare Kluft. Bezeichnend ist das Beispiel, das Kleist anführt, um seine Lage zu schildern: Er hat einen mathematischen Satz ergründet, dessen Erhabenheit und Größe ihm die Seele füllt; voll des Eindrucks tritt er in die Gesellschaft, kann sich niemand mitteilen und muß nun leer und gedankenlos erscheinen, obwohl er voll Gefühl und voller Gedanken ist.

Um die gesellschaftliche Lage Kleists ganz zu verstehn, ist aber noch jenes Gefühl der „Ängstlichkeit", „Beklommenheit", „Verlegenheit" psychologisch zu erklären, von dem Kleist öfter in der Gesellschaft befallen wurde und das ihn ganz aus derselben zu verscheuchen drohte. Dabei gewinnt man einen interessanten Zug zur Charakteristik der Kleistschen Geistesart. Während Kleist über einem Problem grübelte, waren alle Kräfte seines Geistes auf einen Punkt so fest konzentriert, daß, um mit Schopenhauer[1]) zu reden, die ganze übrige Welt ihm verschwand und sein Gegenstand ihm alle Realität ausfüllte. (S. unten!) Dieser Zustand der starken Konzentration hörte nicht mit der Lösung des Problems sofort auf, sondern setzte sich unter dem Druck der Begeisterung für das Gefundene darüber hinaus als ein Zustand von längerer Dauer fort. Kam nun Kleist in diesem Zustand zur Gesellschaft, so war er nicht im stande, die „Vernünftigkeit, ruhige Fassung, abgeschlossene Übersicht, völlige Sicherheit und Gleichmäßigkeit" zu bewähren, die nach Schopenhauer für den „wohlausgestatteten Normalmenschen" charakteristisch sind. Traten an ihn die kleinen Anforderungen des gesellschaftlichen Lebens heran, so hatte er gleichsam nicht so viel „Verstand" disponibel, um ihnen schnell genügen zu können. Darum konnten ihn die „abgeschmacktesten Neckereien des albernsten Mädchens" in die größte Verlegenheit bringen; darum geriet er in jene „Beklommenheit", die ihn nach seinem Geständnis in die lächerlichsten Situationen versetzte. Kleist empfand seine gesellschaftliche Lage mit großem Mißbehagen, wenn er sich auch zu seinem Troste sagte, daß sein Zweck nicht die Bildung für die Gesellschaft sei, und wenn er sich auch hinter der trotzigen Erklärung verschanzte, sein Betragen solle jetzt nicht gefallen, sein Ziel solle für thöricht gehalten werden. Die Hoffnung auf eine zukünftige Anerkennung, gleich der, die der zuerst auch verlachte Kolumbus fand, konnte den nach Würdigung seines Eigenwerts Begierigen für den gegenwärtigen Mangel an Anerkennung nicht völlig entschädigen.

---

[1]) Welt als Wille und Vorstellung. II. Bd., 5. Aufl., S. 445.

Man versteht das Leben Kleists in wichtigen Wendepunkten nicht, wenn man nicht in seiner Empfindlichkeit für anderer Werturteile über ihn eine scharf ausgezogene Linie seines Charakters erkennt.

Die Jugend ist das Alter, in dem der Mensch sich dem Menschen vertraut, mitteilt, erschließt. Es mußte natürlich für die Ausgestaltung des Verhältnisses zwischen Kleist und seiner Umgebung von einschneidender Wichtigkeit sein, daß er in dieser Zeit aus sich selbst ein Geheimnis machen mußte. Die innere Einsamkeit, in die sich Kleist später einsiedlerhaft zurückzieht, erklärt sich nicht aus der stolzen Selbstgenügsamkeit einer in sich befriedigten Natur, sondern aus der Furcht einer an sich mitteilsamen Natur, nicht verstanden und nicht gebilligt zu werden. Von diesem Standpunkt ist die oft ins Komische fallende Geheimnisthuerei Kleists gegenüber seinen nächsten Vertrauten zu beurteilen (s. unten).

Während des Denkens zeigte der Geist Kleists, das sahen wir, eine starke Konzentration; er steht gleichsam unter dem Despotismus der Gedanken. Folgende Erzählung dient als Beleg: Eines Tages kommt Kleist um Mittag aus dem Kolleg und geht in das Zimmer, um den Rock zu wechseln; aber, in seine Gedanken verloren, zieht er sich bis aufs Hemd aus und schickt sich an, ins Bett zu steigen, als sein Bruder dazu kommt und ihn durch lautes Lachen zum Bewußtsein seines Thuns bringt (Wilbrandt a. a. O. S. 41). Ein Problem, das Kleist aus dem Kolleg heimbegleitet hat, beschäftigt ihn so stark, daß sich an das mit Bewußtsein gewollte Ausziehn des Rocks unter dem mitwirkenden Einfluß der Situation eine Reihe unbewußter Handlungen, nämlich der Einzelhandlungen anschließt, die auf das Ausziehen des Rocks regelmäßig folgen. An Sokrates aber und die Organisation seines Geistes erinnert es, wenn Kleist inmitten einer lebhaften Erzählung plötzlich verstummte und still dasaß, als ob er allein da sei: eine Wendung der Erzählung oder eine durch Ideenverbindung herbeigezogene Vorstellung oder auch ein unvermittelt auftauchender Gedanke rissen den Erzähler aus seiner Gedankenbahn und ließen ihn die Welt um sich vergessen. Es handelt sich hier nicht, wie Wilbrandt meint, um „Unarten" des Kleistschen Geistes, sondern um Erscheinungen und Folgen seiner genialen Natur, die ihn zu der tiefen Versenkung ins Objekt befähigte. Dieses bis zur Selbstvergessenheit gesteigerte Sichverlieren in Gedankengänge beobachtete später besonders Wieland, als Kleist in seinem Hause an seinem Robert Guiskard schuf. Während des Gesprächs schien ein einziges Wort eine ganze Reihe von Ideen „wie ein Glockenspiel" aufzuziehn; Kleist vernahm dann nichts mehr von dem, was man ihm sagte, und blieb jede Antwort schuldig. Bei Tische murmelte er etwas zwischen den Zähnen, indem er dabei die Miene eines Menschen hatte, der sich allein glaubte oder mit seinen Gedanken an einem andern Ort und mit ganz anderen Gegenständen beschäftigt war. Eine richtige Würdigung dieser Zustände findet man bei E. von Hartmann (Philosophie des Schönen S. 535 f.). Er schildert unter der Überschrift: „die produktive Stimmung" einen Zustand, der durch eine

tiefinnerliche Konzentration des Geistes charakterisiert ist, mit welcher eine Verdunklung oder ein Erlöschen der Sinneswahrnehmung Hand in Hand geht. Der von der produktiven Stimmung ergriffene Künstler (so schildert Hartmann weiter) schließt entweder die Augen oder verliert mit offenen Augen und Ohren die Wahrnehmung der Außenwelt, indem durch völlige Abwendung der Aufmerksamkeit von derselben Seelenblindheit und Seelentaubheit eintritt. Diese Selbstvergessenheit und Weltvergessenheit kann ganz plötzlich, ungesucht und unbequem für den Künstler, ja gleichsam zum Hohn auf die Situation, in der er sich befindet, eintreten; als Beispiele für eine solche Situation führt Hartmann eine fröhliche Gesellschaft, eine angestrengte Fußwanderung, das Stolpern über einen Rinnstein, das Stehen auf einer Leiter im Bibliotheksaal u. s. w. an. Es bleibt nur noch hinzuzufügen, daß dieser Zustand der Selbst- und Weltvergessenheit alle Stufen der künstlerischen Thätigkeit und der Denkarbeit begleiten kann, wenn sie nur jene starke Konzentration der Seelenkräfte erfordern.

Wissensdrang hatte Kleist auf die Universität geführt; Beweise für die Stärke dieses Triebes wurden oben gegeben. Neben diesem Lerntriebe, der seiner Natur nach ein Stofftrieb ist, machte sich stark der Lehrtrieb, also ein Formtrieb, geltend. Er leitete die Lektüre der jungen Damen seiner Verwandtschaft und Bekanntschaft, bildete sie im Gebrauch ihrer Muttersprache, hielt seine Familie und andere zum Besuch eines Kollegs in der Experimental-Physik bei Professor Wünsch an und las selbst den Damen von einem eigens dazu erbauten Katheder ein Privatissimum über Kulturgeschichte. Aber mehr noch. Nicht nur die intellektuelle, sondern auch die sittliche Bildung seiner Umgebung ließ sich Kleist angelegen sein. Als Objekt seiner erziehlichen Arbeit lernen wir seine Stiefschwester Ulrike kennen. Der ganze (in Bruchstücken bereits öfter angeführte) 3. Brief ist eine einzige pädagogische Lektion, die er der Schwester hält. Planmäßig angelegt, strebt die Lektion ihrem Ziele zu und legt Beweis für die Kunst Kleists ab, den fremden Willen zu lenken.

So zeigt also Kleist neben dem Verlangen, lernend Wissensstoff sich anzueignen, das Streben, den Wissensstoff zu formen und lehrend andern zur Aneignung zu bringen; neben der Bereitwilligkeit, sich bilden zu lassen, das eifrige Verlangen, andere zu bilden. Man möchte meinen, aus dieser Verbindung von Lerneifer und Lehreifer müsse bei Kleist das feste Verlangen nach einem akademischen Lehramt hervorgehn.

In die Frankfurter Zeit fällt auch Kleists Verlobung. Er verlobte sich im Anfang des Jahres 1800 mit Wilhelmine von Zenge, der Tochter des Obersten von Zenge, derzeitigen Kommandeurs des Frankfurter Regiments; freundnachbarliche Beziehungen hatten die engeren Herzensbeziehungen der beiden angebahnt. In eben jenem 2. Briefe an Ulrike, in dem Kleist über seine Vereinsamung so bittere Klage führt, erkennt er an, im Zengeschen Hause allerdings gelinge es ihm zuweilen, „recht froh“ zu sein. „Die älteste Zenge, Minette, so berichtet er von seiner zukünftigen Braut, hat sogar einen feineren Sinn, der für schönere

Eindrücke zuweilen empfänglich ist; wenigstens bin ich zufrieden, wenn sie mich zuweilen mit Interesse anhört, ob ich gleich nicht viel von ihr erfahre." Diese Worte leiten auf den Hauptquell der Liebe Kleists zu Wilhelmine hin: begierig sich selbst zu erschließen, glaubte Kleist in Wilhelmine eine Seele gefunden zu haben, in die er, sozusagen, sein ganzes Wesen hineingeheimnissen und überströmen konnte. Dem, der die Dokumente des Kleistschen Liebeslebens, seine Briefe an Wilhelmine, liest, fällt der fast gänzliche Mangel an lyrischem Duft auf. Es ist die Stimmung der didaktischen Dichtweise, die über Kleists Briefen liegt; Ergüsse unmittelbarer Empfindung sind selten eingesprengte Bruchstücke. Wohl mag das Liebesleben der beiden, wenn sie von Person zu Person verkehrten, reicheren Empfindungsgehalt gehabt haben, aber ein Weben in namenlosen Gefühlen, das „Tumbe" der Liebe, war Kleists Sache nicht; sein Empfinden ist durchweg unlyrisch. — Der Wert eines Verlöbnisses konnte für Kleist, nach seiner ganzen Empfindungsweise zu urteilen, zunächst nur in der Bedeutung liegen, die dasselbe für seine „Bildung" gewann. Das Verlöbnis kommt vor allem als Anbahnung einer Bildungsgemeinschaft in Betracht. In dem 3. Briefe an Ulrike stattet der Dichter seiner Schwester den ausgiebigsten Dank ab für das, was sie ihm ist; er bekennt sich als ihren Schuldner, weil sie ihn in seinen Entschlüssen gestützt, seine Grundsätze hat reinigen helfen. „Deine Mitwissenschaft meiner ganzen Empfindungsweise", so bekennt er, deine Kenntnis meiner Natur schützt sie . . . vor ihrer Ausartung." Wäre sie nicht seine Schwester, so würde er stolz darauf sein, das Schicksal seines ganzen Lebens an das ihrige zu knüpfen. Die Voraussetzung für eine solche Einwirkung Ulrikes auf Kleist war ihr Verständnis für seine Natur. Kleist war nicht der Mensch, der sich wider seinen Willen durch Druck und Stoß von außen bestimmen ließ; wohl aber öffnete er sich selbst sehr bereitwillig Einwirkungen, die aus genauer Kenntnis seines Wesens hervorgingen. Wilhelmine von Zenge war, soweit man urteilen kann, keine reiche Frauennatur; vor allem fehlte ihr die Fähigkeit, Kleist ganz zu verstehen. Sie war Kleist nicht kongenial. Die Behauptung beruht, da wir keine Zeugnisse von zeugnisfähigen Personen über sie und auch fast keine Briefe von ihr besitzen, auf einem Rückschluß aus der Thatsache, daß Kleist sich ihr nie völlig anvertraut hat (s. unten!). Damit aber ist die Möglichkeit von vornherein so gut wie abgeschnitten, daß Wilhelmine von sich aus auf Kleists innere Entwicklung bestimmenden Einfluß gewinnt. Es ist müßig, an den wichtigsten Einschnitten und Wendepunkten eines tragischen Verlaufs die Umstände zu bestimmen, die den Lauf der Dinge zu einem glücklichen Ende hätten hinlenken können; indes drängt sich bei dem Verlöbnis Kleists doch der Gedanke auf, wie anders sich sein Schicksal hätte wenden können, wenn er in die Bildungsgemeinschaft mit einem Weibe getreten wäre, dem er sich, wie er sich selbst kannte, erschloß, ja, das vielleicht ahnend ihn noch tiefer als er selbst durchschaute.

Treitschke urteilt, Wilhelmine habe Kleist nie beglückt, und begründet diese Behauptung durch den Hinweis auf die Briefe an Wilhelmine. Wenn indes auch die Form dieser Briefe eine „dürre, doktrinäre Prosa“ ist und der Inhalt an schulmeisterlicher Lehrhaftigkeit leidet, so ist doch jene Behauptung falsch, denn die bildnerische Arbeit am Geiste und dem Herzen Wilhelmines ist für Kleist ein Quell der größten Freude. Wilhelmine war bereit, sich von Kleists Hand wie bildsamer Thon formen zu lassen; sie hatte die Selbstlosigkeit, für ihn nichts als Objekt zu sein. Kleists Wesen zeigt ein interessantes Nebeneinander weiblicher Bestimmbarkeit und männlicher Thatkraft; es verbindet sich in ihm die Bereitwilligkeit, sich bestimmen und sich bilden zu lassen, mit dem Verlangen, andere zu bestimmen und zu bilden. Das letztere fand bei Wilhelmine reichliche Befriedigung.

Überschaut man das Leben Kleists als ein Ganzes, so erscheint das Verlöbnis mit Wilhelmine als eine Episode; der objektive Wert desselben ist gering: Wilhelmine hat Kleist seinem eigentlichen Lebensberufe nicht näher gebracht. Hingegen hat Kleist aus seinem Verlöbnis eine große Summe einzelner Glücks- und Lustempfindungen gezogen, neben denen die Unlustempfindungen kaum in Rechnung zu stellen sind. Wie sich für Wilhelmine die Bilanz zwischen Freude und Schmerz gestaltet, kann nicht genauer bestimmt werden, da ihre Empfindungsfähigkeit für beides nicht bekannt ist; Kleist selbst indes bezeugt der Braut: „Dir hat die Liebe wenig von ihren Freuden, aber viel von ihrem Kummer zugeteilt; du hättest ein so ruhiges Schicksal verdient, warum mußte der Himmel dein Loos an einen Jüngling knüpfen, den seine seltsam gespannte Seele ewig unruhig bewegt“ (Br. vom 14. April 1801).

In dem oben wiederholt angeführten Briefe, in dem Kleist bei seinem Übergange auf die Universität sein Lebensprogramm entwickelt, hatte er gehofft, sich nie das Joch eines Amtes auferlegen zu müssen. Der Gedanke, Wilhelmines Geschick an das seinige zu binden, zwang ihn zu dem Entschlusse, sich nun doch für ein Amt zu bilden. Der erste der uns erhaltenen Briefe an Wilhelmine — er ist noch vor der Verlobung geschrieben — zeigt uns Kleist, wie er, dem „Herkules“ vergleichbar, am fünffachen Scheidewege steht und sinnt, welchen Weg er wählen soll: die Jurisprudenz, das diplomatische Fach, das Finanzfach, ein akademisches Amt, die Ökonomie sind die fünf Wege, unter denen er sich für einen entscheiden soll. Es handelt sich für Kleist nicht um eine freiwillige Entscheidung, die er fällen, sondern um einen Zwang, dem er nachgeben soll. Wenn nun Kleist in der Zwangslage, wählen zu müssen, mit der Entscheidung für einen bestimmten Beruf zögert, so ist es die Angst vor der Unberechenbarkeit der Folgen eines entscheidenden Schritts, die ihn hindert, mit energischer Entschlossenheit sich selbst zu zwingen. Bei seinen Reflexionen über jene fünf Möglichkeiten wägt er die Wünsche seines Herzens gegen die Forderungen der Vernunft ab; „aber die Schalen der Wage schwanken unter den unbestimmten Gewichten.“ Während er die

beiden ersten Berufsarten schlechtweg verwirft, bemerkt er bei dem Finanzfach, das ganz außer dem Bereich seiner Neigung liegen muß: „Das wäre etwas. Wenn mir auch der Klang rollender Münzen eben nicht lieb und angenehm ist, so sei es dennoch." Wenn sich Kleist für diesen Beruf entscheiden sollte — und er thut es wirklich — so kann sein Entschluß nur ein halber Entschluß sein, denn ein Mensch, der so wie Kleist unter der Herrschaft seiner Natur steht, kann sich nicht durch ein trotziges „Dennoch" selbst überwältigen. In diesem Berufe kann nie auch nur ein Kompromiß zwischen seinen Neigungen und seinen Pflichten zu stande kommen. Der Kreis seiner Neigungen und der Kreis seiner Pflichten werden dann das ungünstigste Lagenverhältnis zu einander haben, sie werden sich in keinem Punkte berühren.

3. **Die Reise nach Würzburg** (Sept. und Okt. 1800). Am 14. August begiebt sich Kleist von Frankfurt nach Berlin, um von da eine längere Reise anzutreten. Noch am Abend seiner Ankunft schreibt er an die Schwester (Brief Nr. 5): „. . Eine Reise, ohne angegebenen Zweck, eine so schnelle Anleihe, ein ununterbrochenes Schreiben und am Ende noch obenein Thränen — das sind freilich Kennzeichen eines Zustandes, die dem Anschein nach Betrübnis bei teilnehmenden Freunden erwecken müssen." Was hat es nun mit dieser Reise, die unter so geheimnisvollen Zeichen angetreten wird, für eine Bewandtnis? Kleist hat sie mit dem dichten Schleier des Geheimnisses umgeben. Unumwunden teilte er den Zweck seiner Reise vor dem Antritt derselben nur einem Menschen mit, seinem Freunde und Reisegefährten Brockes; seine Braut und seine Schwester mußten sich mit Andeutungen über die Höhe dieses Zwecks begnügen, seine Bekannten erfuhren nichts, ja sie sollten planmäßig irregeführt werden. Während der Reise, die bis Ende Oktober dauert, steht Kleist mit Wilhelmine in lebhaftem Briefverkehr; trotzdem enthüllt er sein Geheimnis nicht; es bleibt bei Andeutungen. Auch späterhin hat sich der Dichter über den Zweck der Würzburger Reise nicht ausgesprochen. Indes kann m. E. das von den Kleistbiographen bisher noch nicht völlig gelichtete Dunkel, das Kleist über seine Reise gebreitet hat, aufgehellt werden.

Aus einem Briefe Kleists an Ulrike geht hervor, daß ihn die Reise „gereizt" hat, sich dem Finanzfach zuzuwenden und zwar der Abteilung für Handel und Industrie. Freilich dauerte der Reiz nur so lange, als er von dem Zweck dieser Reise nicht genau unterrichtet war. Dieser Zweck war das Studium ausländischer Fabriken in Deutschland, vor allem (wie es scheint) die Auskundschaftung technischer Geheimnisse. „Es kommt dabei, schreibt Kleist, hauptsächlich auf List und Verschmitztheit an, und darauf verstehe ich mich schlecht" (Brief vom 25. November 1800). Kleist war, als er die Reise antrat, noch nicht angestellt; es war auch kein offizieller politischer Auftrag, den er ausführte. Es handelte sich vielmehr um die freiwillige Übernahme einer von der Behörde gestellten Aufgabe, für deren Lösung er von der Regierung Richtlinien erhielt und mit Empfehlungen versehen wurde, die er im übrigen aber als Privatmann nach

freiem Ermessen und in freier Verfügung über Zeit und Mittel lösen mußte. Eine gute Lösung der Aufgabe wäre eine Empfehlung zu schneller Beförderung gewesen.

Man würde indes irren, wenn man in diesem technischen Zweck den „eigentlichen" Zweck der Reise sehen wollte. Auf solchen Zweck würde nimmermehr eine Äußerung wie die passen, daß es sich bei der Reise um „das Glück, die Ehre, vielleicht das Leben eines Menschen" handle. Ebensowenig würden die unten wiederzugebenden überschwänglichen Freudenausbrüche Kleists zu einem Erfolg in der Erforschung von Fabrikgeheimnissen stimmen. Um es kurz zu sagen, die Reise Kleists hat einen Doppelzweck, einen äußeren und einen inneren. Letzteren neben ersterem, ja vor ersterem zu verfolgen, war möglich, weil Kleist auf der Reise fast völlig frei über sich verfügen konnte. Welcher Art aber ist dieser innere Zweck? Kleist will zu einem wichtigen Entschluß, er will mit sich ins Reine kommen. Seine Seele war in wallender Bewegung, und er bedurfte, das ist ein Stück seiner seelischen Eigenart, um zur inneren Ruhe zu kommen, der äußeren Bewegung. „Die Bewegung auf der Reise", so schreibt er von einer späteren Reise ähnlichen Charakters, „wird mir zuträglicher sein als dieses Brüten auf einem Flecke" (Brief an Wilhelmine vom 22. März 1801). Mit Recht erinnert Brahm an jenen Ritter, der sich sein Dänenroß satteln läßt, um sich Ruhe zu erreiten. Über den Gedanken seines Planes hatte er nach seinem eigenen Geständnis schon „lange, lange gebrütet". Nun war er es sich und Wilhelmine schuldig zu handeln (Br. an W. v. 21. August 1800).

Im unmittelbaren Anschluß an die eben angeführte Stelle führt Kleist zwei Verse an: „Nicht aus des Herzens bloßem Wunsche keimt" ꝛc. — „Der Mensch soll mit der Mühe Pflugschaar" ꝛc. ꝛc. Er bemerkt dabei: „Das sind herrliche, wahre Gedanken. Ich habe sie so oft durchgelesen, und sie scheinen mir so ganz aus deiner Seele genommen, daß Deine Schrift das Übrige thut, um mir vollends einzubilden, das Gedicht wäre von keinem andern als von Dir." Wie erstaunt man, wenn man dies von Kleist hier angeführte Gedicht unter seinen Dichtungen als sein Eigentum findet! Wir stellen zunächst die Thatsache fest, daß Kleist sich vor Wilhelmine zu diesem Gedicht, das aus seinem eigensten Stimmungsleben geflossen ist, nicht bekennt, und teilen nun einige der strophenartigen Abschnitte desselben mit, um darauf weitere Schlußfolgerungen aufzubauen:

An Wilhelmine.

Nicht aus des Herzens bloßem Wunsche keimt
Des Glückes schöne Götterpflanze auf.
Der Mensch soll mit der Mühe Pflugschaar sich
Des Schicksals harten Boden öffnen, soll
Des Glückes Erntetag sich selbst bereiten
Und Thaten in die offnen Furchen streun.
Er soll des Glückes heil'gen Tempel sich
Nicht mit Hermes' Caduceus öffnen,

Nicht wie ein Nabob seinen trägen Arm
Nach der Erfüllung jedes Wunsches strecken.
Er soll mit etwas den Genuß erkaufen,
Wär's auch mit des Genusses Sehnsucht nur.

Nicht vor den Bogen tritt der Hirsch und wendet
Die Scheibe seiner Brust dem Pfeile zu;
Der Jäger muß in Feld und Wald ihn suchen,
Wenn er daheim mit Beute kehren will;
Er muß mit jedem Halme sich beraten,
Ob er des Hirsches leichte Schenkel trug,
An jedes Baums entreißtem Äste prüfen,
Ob ihn sein königlich Geweih berührt;
Er muß die Spur durch Thal und Berg verfolgen,
Sich rastlos durch des Moors Gestrüppe drehn,
Sich auf des Felsens Gipfel schwingen, sich
Hinab in dieser Schlünde Absturz stürzen,
Bis in der Wildnis düstrer Mitternacht
Er kraftlos neben seine Beute sinkt.

— — — — — — — — — —

Nicht zu dem Schiffer schwimmet aus der Ferne
Des Indiers goldner Überfluß heran;
Er muß auf ungewissen Brettern sich
Dem trügerischen Meere anvertraun,
Er muß der Sandbank hohe Fläche meiden,
Der Klippe spitz geschliffnen Dolch umgehn,
Sich mühsam durch der Meere Strudel winden,
Mit Stürmen kämpfen, sich mit Wogen schlagen,
Bis ihn der Küste sichrer Port empfängt.

Auch zu der Liebe schwimmt nicht stets das Glück,
Wie zu dem Kaufmann nicht der Indus schwimmt,
Sie muß sich ruhig in des Lebens Schiff
Des Schicksals wilden Wellen anvertraun,
Dem Wind des Zufalls seine Segel öffnen,
Es an der Hoffnung Steuerruder lenken
Und, stürmt es, vor der Treue Anker gehn;
Sie muß des Wankelmutes Sandbank meiden,
Geschickt des Mißtrauns spitzen Fels umgehn
Und mit des Schicksals wilden Wogen kämpfen,
Bis in des Glückes sichern Port sie läuft.

Es ist ein Gedanke, den der Dichter in den hier abgedruckten wie in den übrigen Strophen ausspricht: das Glück, so lautet der lehrhafte Gedanke, muß erarbeitet werden, um genossen werden zu können. Die Form, in welcher Kleist diesen Gedanken ausspricht, ist die der Vergleichung und der Metapher. Gegen zehnmal wird diese Form angewandt. Unter den 74 Zeilen des ganzen Gedichts sind nur vier ohne Vergleichung und Metapher. Der Dichter ist gleichsam auf der Bilderjagd, er schwelgt im Suchen und Finden des vergleichbaren Stoffs. Besonders sei auf die sechs ersten Zeilen und die ganze letzte Strophe hingewiesen. Hier sind die beiden Metaphern durch eine ganze Reihe von Momenten hindurchgeführt. Das ist echt Kleistisch. Bei einem Bilde oder Gleichnis kommt es nach Kleists eigener Erklärung auf mög-

lichst genaue Übereinstimmung und Ähnlichkeit in allen Teilen der beiden verglichenen Gegenstände an (Br. an W. vom 29. November 1800). Das Durchführen der Vergleichung in einer Reihe von Vergleichungspunkten bleibt ein Wesensmerkmal der Kleistschen Bildersprache. Dieses Wesensmerkmal erklärt sich aus einer Verbindung der Thätigkeit der Phantasie und der Thätigkeit des Verstandes; jene schaut die einander gleichenden und veranschaulichenden Dinge, Vorgänge u. s. w. zusammen; dieser legt das tertium comparationis in die einzelnen Momente aus einander. — Das Gedicht „An Wilhelmine" ist ein Exercitium im bildlichen Ausdruck, eine Studie, zu vergleichen den Studien der Maler, die zur technischen Ausbildung etwa einen einzelnen Teil des menschlichen Leibes immer von neuem malen. Es wird sich zeigen, daß Kleist während der Würzburger Reise Studien in derselben Richtung macht und daß er nach der Reise Wilhelmine zu diesen Studien mit heranzieht. Daß Kleist aber auch vor der Würzburger Reise anderweitige Übungen im bildlichen Ausdruck gemacht hat, dafür scheint mir eben unser Gedicht zu sprechen, das um so weniger den Eindruck einer Erstlingsstudie macht, als sich bereits die Manier des durchgeführten Gleichnisses findet. Verstehe ich die ganze Epoche des Kleistschen Seelenlebens, in der die Würzburger Reise von so großer Bedeutung ist, richtig, so ringt vor, während und nach dieser Reise eine neue Großmacht, die Poesie, um die Herrschaft über Kleist. Um die Poesie handelt es sich auch bei jenem Entschluß, über den Kleist auf der Reise mit sich ins Reine kommen wollte, und der, einmal gefaßt, ihm ein so überschwengliches Glücksgefühl bereitet. Über die Frage, ob er auf die Poesie sein Lebensglück aufbauen soll oder nicht, brütet er vor der Reise; dichterische Pläne und Arbeiten beschäftigen ihn während der Reise, ein dichterischer Wurf, der ihm das Bewußtsein poetischen Könnens befestigt, giebt ihm die Gewißheit seines dichterischen Berufs und damit das Hochgefühl, das sich so beredt in den Briefen ausspricht.

Ein „strikter" Beweis für diese Behauptung läßt sich nicht führen. Ich verweise aber auf eine bisher nicht genügend beachtete Stelle aus dem Briefwechsel mit Wilhelmine, die sie sehr wahrscheinlich macht. In dem Briefe vom 20. September schreibt Kleist seiner Braut, er werde ihr etwas von seinem Leben in Würzburg schreiben, auch wenn sie „etwas" daraus erraten sollte; den Brief will er nicht eher abgehn lassen, als bis ihn ein von ihr erwarteter Brief in die Lage versetzt, beurteilen zu können, ob sie dieser „Vertraulichkeit" wert ist. Die einzige Stelle dieses Briefes, auf die Kleists Ankündigung paßt, lautet: „Von der Langeweile, die ich nie empfand, weiß ich also auch hier nichts. Langeweile ist nichts als die Abwesenheit aller Gedanken, oder vielmehr das Bewußtsein, ohne beschäftigende Vorstellung zu sein. Das kann aber einem denkenden Menschen nie begegnen, so lange es noch Dinge überhaupt für ihn auf der Welt giebt; denn an jeden Gegenstand, sei er auch noch so scheinbar geringfügig, lassen sich interessante Gedanken anknüpfen, und das ist eben das Talent der Dichter, welche ebenso wenig wie wir in Arkadien leben, aber das Arkadische oder überhaupt Interessante auch an dem Geringsten, das uns umgiebt, herausfinden können." Gewiß — Kleist unterscheidet zwischen sich und den Dichtern; da er aber die Kunst

der Dichter, auch an die geringfügigsten Dinge interessante Gedanken anzuknüpfen, thatsächlich übt, so ist diese Unterscheidung nicht anders als ein Schleier anzusehn, den Kleist noch über sein Geheimnis gebreitet hält, um es nicht ganz preiszugeben. Es sind also dichterische Denkübungen, die Kleists Beschäftigung in Würzburg nach der entscheidenden Wende bilden, und damit scheint bewiesen, daß diese Wende in der entscheidenden Hinwendung Kleists zum Dichterischen liegt. Das Wesen dieser dichterischen Denkübungen zeigt Kleists Brief an Wilhelmine vom 16. November 1800. — Die hier ausgesprochene Anschauung von Kleists Würzburger Reise steht im Gegensatz zu der Brahmschen Auffassung; Brahm meint, es sei Kleist gegangen wie weiland Saul; zu gleichgiltigen Geschäften ausgegangen, habe er ein Königreich gewonnen. In Wahrheit handelte es sich bei Kleist von vornherein um die ernstlichste Angelegenheit, um die Basis seines Lebensglücks (s. oben). Kleist fand nicht etwas, was er nicht gesucht hatte, sondern er fand eben das, was er gesucht hatte. Nach Brahm hat Kleist auf dieser Reise seinen Beruf zum Schriftsteller entdeckt. M. E. hat er auf derselben die Gewißheit seiner Begabung für den dichterischen Beruf gewonnen, den er, ohne Gewißheit über seine Befähigung zu besitzen, schon vor der Reise ausgeübt hatte. Poetische Pläne sind es, die er in Würzburg bei sich bewegt; daneben allerdings auch eine „große Idee“, ein „Hauptgedanke“ für Wilhelmine, die Beschreibung der Gattin, die ihn glücklich machen kann. Vielleicht ist ein pädagogischer Roman nach Art des „Émile“ gemeint; jedenfalls aber wird diese Arbeit mehr schriftstellerischer Art ein Nebenwerk sein. Vergl. den Brief an Wilhelmine vom 10. Oktober 1800.

Der Briefwechsel Kleists mit Wilhelmine während der Würzburger Reise ist für das charakterologische Verständnis des Menschen und des Dichters Kleist von so hohem Wert, daß Durchblicke durch die elf in Frage kommenden Briefe geradezu geboten sind.

In dem ersten der auf uns gekommenen Briefe an Wilhelmine nennt Kleist das Vertrauen die erste Bedingung der Liebe. Im Sinne dieser Anschauung fordert er während seiner Reise von seiner Braut volles Vertrauen in seine Absichten, er selbst giebt ihr allerdings nur halbes, um nicht zu sagen Viertelsvertrauen. Das Vertrauen Wilhelmines und Ulrikes in die Redlichkeit und die Kraft seines Wollens ist für ihn unabweisbares Bedürfnis. Vor seiner Abreise hat er sich von Wilhelmine unwandelbares Vertrauen in seine Liebe und Ruhe über die Zukunft versprechen lassen. Seine Forderung an ihr Empfindungs- und Stimmungsleben während seiner Abwesenheit hat er in einer „Instruktion“ ausgesprochen. Ein tägliches memento aber war für Wilhelmine die von Kleist ihr geschenkte Tasse; auf dem Boden der Obertasse stand als Inschrift „Vertrauen“, auf dem der Untertasse „und“, auf der Rückseite der letzteren „Einigkeit“. Kleist bedarf des zweifelsfreien Glaubens seiner beiden Vertrauten an sein Wollen und Können; ohne denselben fehlt es ihm an der Freudigkeit und Heiterkeit im Wirken. Die Gründe für Kleists Verlangen nach unbedingtem Vertrauen sind verschiedener Art. Das Vertrauen ist ihm zunächst ein Zeichen der Achtung (Briefwechsel mit W. S. 31); wenn ihm Wilhelmine vertraut, so weiß sie ihn zu ehren (S. 78). Mißtrauen gilt ihm als Entehrung (S. 36.) Diese Ehrung durch Vertrauen ist ihm eine Gegenleistung für den Aufwand

an Kraft bei der Erreichung seines hohen Ziels. Es ist ihm das Vertrauen der Braut und der Schwester aber auch darum wertvoll, weil dasselbe, öffentlich bekundet, ihn vor der „Verleumdung" schützt, die sich in Frankfurt gegen ihn zu regen begann. „Auf euch beiden", schreibt er an Wilhelmine, „ruht mein ganzes Vertrauen. So lange ihr beide ruhig und sicher seid, wird es die Welt auch sein. Wenn ihr beide aber mir mißtraut, dann freilich, dann hat die Verleumdung freien Spielraum, und meine Ruhe wäre dahin" (S. 36). Auch hier tritt also die Abhängigkeit Kleists vom Urteil anderer deutlich heraus; der Grund dieser Abhängigkeit ist ein sehr empfindliches Ehrgefühl und ein starkes Verlangen nach Anerkennung seines persönlichen Wertes, ein energisch fordernder Ehrgeiz. — Endlich beruht die Wertschätzung des in ihn gesetzten Vertrauens bei Kleist auf der Abhängigkeit seines Selbstvertrauens von dem Vertrauen der anderen auf ihn.

Das Vertrauen, das Kleist von Wilhelmine fordert, ist fast ein blindes Vertrauen. Er verlangt von seinen beiden Vertrauten, daß sie seine Zwecke ehren, wie Elisabeth die Zwecke Marquis Posas, d. h. ohne sie zu kennen. Wilhelmine darf ihn im Geist auf alle Stationen seiner Reise begleiten; seine Briefe machen sie sorgfältig mit dem Verlauf derselben bekannt. Über den Gang seiner inneren Erlebnisse erfährt sie wenig mehr als einige Bemerkungen von rätselhafter Allgemeinheit, er giebt ihr fast nichts als einige ganz flüchtige Umrisse seiner inneren Situationen.[1]) Man muß zugestehn, daß die Rätselreden für die Braut um so mehr ein seelisches Martyrium waren, als sie öfter von ihrem Verlobten hören mußte, es handle sich bei seinem Thun um beider Lebensglück. Der Grund für diesen Mangel an Offenheit liegt offenbar in der schon früher an Kleist beobachteten Angst, nicht verstanden und nicht gewürdigt zu werden. „Denke", so warnt er die Schwester vor einer Ergründung seines Reisezwecks, „daß die Erreichung desselben auf der Verheimlichung vor allen, allen Menschen beruht" (Br. v. 14. August 1800). — In demselben Briefe, dem diese Stelle entnommen ist, heißt es indes: „Ich suche jetzt zunächst einen edeln, weisen Freund auf, mit dem ich mich über die Mittel zu meinem Zwecke beraten könne, indem ich mich dazu zu schwach fühle, ob ich gleich stark genug war, den Zweck selbst unwiderruflich festzustellen." Im Fortgang unserer Darstellung werden wir sehr bald zu Aussagen Kleists gelangen, die ein hochgespanntes Selbst- und Kraftgefühl verraten. Mit diesem Kraftgefühl aber wechselt oft das Gefühl innerer Zaghaftigkeit und Schwäche, wie es die zuletzt angeführte Stelle zeigt. Dies Gefühl kommt in dem Verlangen nach Selbstmitteilung und Anlehnung zum Ausdruck.

---

[1]) So schreibt er ihr z. B. von Würzburg aus: „Mädchen! Wie glücklich wirst Du sein! Und ich! Wie wirst Du an meinem Halse weinen, heiße, innige Freudenthränen! Wie wirst Du mir mit deiner ganzen Seele danken! — Doch still! Noch ist nichts ganz entschieden . . ."

Scheu vor Selbstmitteilung und Verlangen danach sind in Kleist vereinigt; damit ist die Möglichkeit eines ernsten Konflikts gegeben. Die Stärke dieses Konflikts mußte mit der Schwere und dem Ernst der Lage Kleists wachsen. Es war ein großes Glück für ihn, daß er bei dem Antritt seiner Reise, als der Drang, sich mitzuteilen, sehr groß geworden, in Louis von Brockes einen Freund fand, dem er sich ganz erschloß. Die Wahl eines Freundes charakterisiert den Wählenden. In unserem Falle sind wir um so eher in der Lage, aus der von Kleist getroffenen Wahl einen Beitrag zu seiner Charakteristik zu gewinnen, als Kleist selbst den Freund ausführlich charakterisiert hat. Wer war dieser Brockes, den er wenige Monate nach seiner Reise als den einzigen bezeichnete, der selbst die geheimsten Falten seines Herzens kannte? Das Charakterbild, das Kleist von Brockes im XIX. Briefe an Wilhelmine entwirft, ist das Ergebnis sorgfältiger, von verschiedenen Standorten aus gemachter Beobachtungen, die den Anspruch auf Exaktheit umsomehr haben, als Kleist nach einer zwar von ihm selbst gegebenen, aber durchaus zutreffenden Selbstcharakteristik die Klarheit besaß, die ihm zu jeder Miene den Gedanken, zu jedem Worte den Sinn, zu jeder Handlung den Grund nannte. „Edel" war Brockes' Gestalt, edel sein ganzes Thun nach seinem innersten Beweggrunde. Die Erziehung, die ihm seine sehr gebildete, sehr zärtliche Mutter gegeben hatte, war „ein wenig poetisch" gewesen und hatte darauf abgezweckt, sein Herz weich und für alle Eindrücke des Schönen und Guten schnell empfänglich zu machen. „Er studierte in Göttingen, lernte in Frankfurt a. M. die Liebe kennen, die ihn nicht glücklich machte, ging dann in dänische Militärdienste, wo es sein freier Geist nicht lange aushielt, nahm dann den Abschied, konnte sich nicht wieder entschließen, ein Amt zu nehmen, ging, um etwas Gutes zu stiften, mit einem jungen Manne zum zweiten Male auf die Universität, der sich dort unter seiner Anleitung bildete." Das Parallele der Lebenswege unserer beiden Freunde springt in die Augen; wenn auch die Anordnung der einzelnen Wegstrecken ihres Lebens verschieden ist. — Als „Basis" im Wesen seines Freundes nennt Kleist die Sanftheit; diese Sanftheit hatte aber nichts gemein mit Schwachmütigkeit, denn sie paarte sich mit Stärke, wenn er das tiefe Gefühl für Recht, das in ihm herrschte, geltend machte. Mußte schon diese Leidenschaft für das Recht Kleisten, den nachmaligen Dichter des Kohlhaas, tief sympathisch berühren, so war vollends Brockes' „ganz reine, ganz unbefleckte Sittlichkeit" und die Jungfräulichkeit seiner Natur etwas, das Kleist mächtig zu ihm hinzog. Auch Kleist besaß den instinktiven Widerwillen gegen das Gemeine; konnte ihn doch der geringste Verstoß gegen die Sittlichkeit, ein Blick, eine Miene, außer Fassung bringen (Wilbrandt S. 40 f.). Ein weiterer Zug in Brockes' Charakterbilde ist seine vornehme Bescheidenheit; „nie stand ein Mensch", sagt Kleist von ihm, „so unscheinbar unter den andern, über die er doch so unendlich erhaben war". Für diesen Zug im Wesen des Freundes hat Kleist nicht das aus der Gleichartigkeit, sondern das aus dem Gegensatz der eigenen und der fremden

Natur entspringende Verständnis; sein unruhig flackerndes Selbstgefühl drängte ihn wohl zuweilen über die Grenzlinie hinaus, diesseits deren die Persönlichkeit mit schönem Maße sich geltend macht. Ganz aus Kleists Seele aber sprach und handelte Brockes, wenn er zwischen dem Verstande und dem Herzen, den beiden „Parteien" im menschlichen Wesen, einen scharfen, schneidenden Unterschied machte, gegen jenen ein unüberwindliches Mißtrauen, zu diesem ein unerschütterliches Vertrauen hegte. Man erinnert sich, wie bestimmt Kleists Herz seine Ansprüche anmeldete, als er sich ganz in den Dienst des Verstandes gestellt hatte. Brockes' Verhältnis zur Wissenschaft war übrigens kein rein negatives, sondern ähnlich dem, das Kleist zu ihr besaß. Brockes hatte, so berichtet Kleist, von den meisten Wissenschaften „die Hauptzüge" aufgefaßt und von den anderen wenigstens die Züge, die in das Ganze seiner Anschauungen paßten. Nicht gelehrtes Fachstudium, sondern die Bildung einer einheitlichen Welt- und Lebensanschauung war auch Kleists Ziel bei dem Entwurf seines Studienplans. Die Abneigung gegen die „Vielwisserei", die Folge gelehrter Einzelstudien, kam bei Brockes vor allem in dem Grundsatz zum Ausdruck: „Handeln ist besser als Wissen." Dieser Grundsatz entspringt bei ihm nämlich weniger der Neigung zu einem Leben der That als vielmehr eben seiner Abneigung gegen das Studium. Auch Kleist nimmt später aus Verzweiflung am Wissen die Brockessche Lebensmaxime an, aber in Kleist wirkt ein heftiger Trieb zur Thätigkeit. Brockes war eine meist stille, leidende, mehr empfangende als gebende Natur. Sein „Bedürfnis" war, Liebe zu geben und Liebe zu empfangen. „Er war von einem ganz liebenden, kindlichen Wesen"; darum fand er bei allen Wesen, sogar — wie Kleist hervorhebt — bei einem Spitz von unwirschem Charakter Liebe. Seine reinste Darstellung fand Brockes' liebevolles Wesen in einer vollkommenen Uneigennützigkeit. Es ist kein Lied mehr, es ist fast ein Dithyrambus, den Kleist auf diese Uneigennützigkeit singt. „Immer von seiner liebenden Seele geführt, wählte er in jedem streitenden Falle nie sein eigenes, immer das fremde Interesse"; offenbar war ihm die Liebe so sehr zur anderen Natur geworden, daß er nie in den Konflikt zwischen dem eigenen und dem fremden Interesse kam. Brockes' uneigennütziges Handeln geschah ganz im stillen, ohne allen Anspruch auf Dank, ohne alle Rücksicht darauf, ob der andere sein Thun empfand und verstand. Kleist selbst empfing die Beweise der Uneigennützigkeit des Freundes in zahlreichen Fällen: als ihm Kleist seine Lage eröffnete, besann er sich nicht einen Augenblick, ihm zu folgen, trotzdem persönliche Verhältnisse die Reise widerrieten; er opferte dem Freunde ferner von seinem kleinen Kapital 600 Rthlr., die Kosten der Reise. Noch höher als diese beiden Opfer schlägt aber Kleist alle jenen unscheinbaren, täglichen Beweise zartsinniger Uneigennützigkeit an, die er während der Reise von Brockes erfuhr. Wenn beide Freunde auf den Postwagen stiegen, nahm Brockes sich den unbequemen Platz. Als man ihnen zum ersten Male die französischen und die deutschen Zeitungen brachte, nahm Kleist zufällig

zuerst die französischen zur Hand; seitdem gab ihm Brockes immer die französischen. Nie kam er ferner in des Freundes Kammer, obwohl dieser ihn nicht darum gebeten hatte, u. s. w. Zartsinniges Aufmerken auf die Wünsche des andern, diskrete, taktvolle Zurückhaltung bei aller Enge der Vertrauensgemeinschaft sprechen aus diesen Beispielen.

Alles bisher über Brockes Gesagte läßt erkennen, wie sympathisch er Kleisten sein mußte; Bedeutung aber für jene wichtige Krisis im Leben Kleists konnte er nur darum gewinnen, weil er nicht nur auf sein eigenes Interesse verzichtete, sondern in vollkommener Selbstlosigkeit Kleists Interesse zu dem seinen machte. Die Vorbedingung für diese Aneignung war das vollkommene Verständnis der Natur seines Freundes; dank diesem Verständnis faßte er einen „hohen Sinn" für Kleists neuen Lebensplan. Alles in allem war Brockes eben der Freund, dessen Kleist bedurfte. Wenn eine edle Natur wie Brockes seinen Zweck billigte, so war das ein Beweis für den edlen Charakter dieses Zwecks und darum der stärkste Antrieb, an die Erreichung desselben alles zu setzen. Brockes stimmte sich so auf den Freund ein, daß der von Kleist angegebene Ton in ihm eine Saite zum Mitschwingen brachte, und Kleist sich der Verstärkung des eigenen Tons freuen durfte.

Als Kleist sich einen Reisegefährten suchte, geschah es darum, weil er sich mit ihm über die Mittel zu seinem großen Zweck beraten wollte (Br. an Ulrike v. 14. August 1800). Diese „Beratungen" aber wären für Kleist nicht förderlich gewesen, wenn der Gefundene in den Beratungen ein scharfer, dialektischer Widerpart gewesen wäre. Zwar wird erst später Gelegenheit sein, über die eigentümliche Art und Weise zu reden, wie Kleist seine Gedanken bildete und klärte; im voraus jedoch so viel: Kleist war keine dialektische Natur, welche die Klarheit des Gedankens im dialektischen Kampf mit sich selbst oder mit andern gewann; trotzdem konnte er des Zwiegesprächs bei der Gedankenbildung nicht entbehren, oder vielmehr der Aussprache. Dadurch nämlich, daß er begann über eine dunkel in ihm liegende Vorstellung zu sprechen, wurde er — nach seiner eigenen Beschreibung — durch die Notwendigkeit, auch ein Ende zu finden, zur deutlicheren Ausprägung der verworrenen Vorstellung gezwungen, sodaß zu seinem eigenen Erstaunen zugleich mit dem Satzgefüge der Gedanke fertig wurde. Näheres s. unten bei der Besprechung der Abhandlung: „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden." Bei dieser Geistesart Kleists war ihm ein guter Hörer mehr wert als ein scharfsinniger Unterredner; ein guter Hörer aber, der auch mit dem Herzen verstand, war Brockes.

Am 13. September schreibt Kleist von Würzburg aus an Wilhelmine: „Mädchen! Wie glücklich wirst Du sein! Und ich! Wie wirst Du an meinem Halse weinen, süße, innige Freudenthränen! Wie wirst Du mir mit Deiner ganzen Seele danken!" Der Ton dieser Briefstelle ist charakteristisch für alle die Äußerungen Kleists, die sich auf die große in Würzburg fallende Entscheidung beziehen. Zwar ist noch nicht alles

entschieden, aber schon hört man den Ton jubelnder Freude und vor allem den Ton des hochgesteigerten Selbstbewußtseins, das aus dem Bewußtsein der mit Erfolg an sein hohes Ziel gesetzten Arbeit fließt. In dem Briefe vom 19. September heißt es: „Hast Du Dich aus Mißtrauen von mir losreißen wollen (das lange Ausbleiben einer Antwort hatte Kleist zu dieser Vermutung gebracht), so gieb es jetzt wieder auf, jetzt, wo bald eine Sonne über mich aufgehn wird. Wie würdest Du, in Kurzem, herüberblicken mit Wehmut und Trauer zu mir, von dem Du Dich losgerissen hast, gerade da er Deiner Liebe am würdigsten war? Wie würdest Du Dich selbst herabwürdigen, wenn ich heraufstiege vor Deinen Augen, geschmückt mit den Lorbeeren meiner That." Aus diesen und andern Stellen spricht die Hochachtung vor sich selbst, die Kleist empfindet; dieser Stolz, einer der am meisten eingetieften Züge in der geistigen Physiognomie Kleists, beruht nicht auf einem schnell gefaßten Glauben, sondern auf einer durch gewissenhafte Selbstprüfung gewonnenen Überzeugung. Es wird sich indes zeigen, daß Kleist, zur hybrisartigen Selbstüberhebung von seinem brennenden Ehrgeiz fortgerissen, auch das Maß seiner Kraft überschätzt und an dem Streben nach einem Ideal zu schanden wird, das er nicht erreichen kann.

Aus den Reisebriefen Kleists sollen nunmehr einzelne Bruchstücke abgedruckt und besprochen werden, die Beweise dafür sind, wie er das „Talent" der Dichter, von dem er oben sprach, übte. Die abzudruckenden Stellen stammen aus den beiden Briefen vom 10. und 11. Oktober, also aus einer Zeit, in der Kleist seiner dichterischen Begabung und ihrer Tragweite mit Freuden bewußt geworden war. In der That nehmen sich die Briefstellen mit ihrer Bilderfülle so aus, als freue sich Kleist des freien Spiels seiner dichterischen Kraft. Von einer Aussicht auf den Main schreibt er in Würzburg:

„Gerade aus strömt der Main von der Brücke weg, und pfeilschnell, als hätte er sein Ziel schon im Auge, als sollte ihn nichts abhalten, es zu erreichen, als wollte er es, ungeduldig, auf dem kürzesten Wege ereilen — aber ein Rebenhügel beugt seinen stürmischen Lauf, sanft aber mit festem Sinn, wie eine Gattin den stürmischen Willen ihres Mannes, und zeigt ihm mit edler Standhaftigkeit den Weg, der ihn ins Meer führen wird — — — und er ehrt die bescheidene Warnung und folgt der freundlichen Weisung und giebt sein voreiliges Ziel auf und durchbricht den Rebenhügel nicht, sondern umgeht ihn, mit beruhigtem Laufe, seine blumigen Füße ihm küssend."

Man glaubt, wenn man diese Stelle liest, zu sehen, wie Kleist in die Landschaft hineinsinnt und das Erschaute zur Lebendigkeit persönlichen Lebens beseelt. Noch spürt man den arbeitenden Dichter, der die Vergleichungen sucht, nicht findet; aber man hat doch nicht den Eindruck, als ziehe der Dichter dieselben mühsam herbei. Es sind nicht gemachte, sondern gewachsene Blumen, gewachsen freilich im Treibhaus der sich selbst erhitzenden Phantasie.

„Selbst von dem Berge aus", heißt es weiter, „von dem ich Würzburg zuerst erblickte, gefällt es mir jetzt, und ich möchte fast sagen, daß es von dieser Seite

am schönsten sei. Ich sahe es letzin (!) von diesem Berge in der Abenddämmerung, nicht ohne inniges Vergnügen. Die Höhe senkt sich allmählich herab, und in der Tiefe liegt die Stadt. Von beiden Seiten hinter ihr ziehen im halben Kreise Bergketten heran und nähern sich freundlich, als wollten sie sich die Hände geben, wie ein paar alte Freunde nach einer langen verflossenen Beleidigung — aber der Main trit (!) zwischen sie, wie die bittere Erinnerung, und sie wanken, und folgen beide langsam dem scheidenden Strome, wehmütige Blicke über die Scheidewand wechselnd."

Man hat hier, irre ich nicht, den Gegensatz zweier verschiedener Arten der Naturbetrachtung, der anschauenden und der dichterischen. Als Kleist von dem oben erwähnten Berge aus zum ersten Male die Landschaft sah, war es die landschaftliche Natur als solche, die Kleists Empfindung bestimmte; bei der zweiten Umschau bemächtigte sich der dichterische Geist des Geschauten, setzte, vergleichend und personifizierend, für die räumlichen, sinnlichen Verhältnisse sittliche, geistige Verhältnisse ein und führte den Vergleich echt Kleistisch durch eine Reihe von Momenten hindurch. Wie gewaltthätig dabei der poetische Trieb mit der Anschauung verfährt, zeigt besonders der letzte Zug der Vergleichung: hier fehlt in dem angeschauten Bilde völlig das sinnliche Moment, das auf „wehmütige Blicke" gedeutet werden könnte. Der Eindruck, den Kleist bei der zweiten Betrachtung der Landschaft empfing, beruhte nicht sowohl auf dem ästhetischen Eigenwert des Landschaftsbildes, als vielmehr auf der Freude an dem Zusammenschauen des Sinnlichen und des Geistigen. Die letzte Probe von Kleists Naturschilderungen, die mitgeteilt werden soll, ist ein klassischer Beleg für Kleists Freude, ein Gleichnis Zug um Zug durchzuführen: „Aber keine Erscheinung in der Natur kann mir eine so wehmütige Freude abgewinnen, als ein Gewitter am Morgen, besonders wenn es ausgedonnert hat. Wir hatten hier vor einigen Tagen das Schauspiel — o es war eine prächtige Scene. Im Westen stand das nächtliche Gewitter und wütete wie ein Tyrann, und von Osten her stieg die Sonne herauf, ruhig und schweigend, wie ein Held. Und seine Blitze warf ihm das Ungewitter zischend zu und schalt ihn laut mit der Stimme des Donners — er aber schwieg, der göttliche Stern, und stieg herauf und blickte mit Hoheit herab auf den unruhigen Nebel unter seinen Füßen, und sah sich tröstend um nach den andern Seinen, die ihn umgaben, als ob er seine Freunde beruhigen wollte. — Und einen letzten fürchterlichen Donnerschlag schleuderte ihm das Ungewitter entgegen, als ob es seinen ganzen Vorrat von Galle und Geifer in einem Funken ausspeien wollte — aber die Sonne wankte nicht in ihrer Bahn, und nahte sich unerschrocken und bestieg den Thron des Himmels — — und blaß, wie vor Schreck, entfärbte sich die Nacht des Gewölks und zerstob wie ein dünner Rauch, und sank unter den Horizont, wenige schwache Flüche murmelnd."

Die landschaftlich schöne und bedeutende Natur lieferte (wie die angeführten Beispiele zeigen) Kleist den Stoff, an dem sich sein dichterischer Formtrieb übte; Metaphern und Gleichnisse sind der Ertrag seiner Studien! Doch nicht nur dichterischen Gewinn zieht er aus seiner eigenartigen Naturbetrachtung, sondern auch, um mit ihm selbst zu reden, „moralische Revenuen"; d. h. die dichterisch ausgelegte Natur wurde

ihm Lehrmeisterin. Kleist selbst erzählt von einigen Fällen, in denen er von der Natur gelernt habe; folgendes ist der Hauptfall: Am Abend vor dem wichtigsten Tage seines Lebens, d. h. also vor dem Tage, an dem er sich für die Poesie entschied, ging er voll trüber Gedanken, in sich gekehrt, durch das gewölbte Stadtthor heimwärts. Warum, dachte er beim Anblick des Thors, sinkt das Gewölbe nicht, da es doch keine Stütze hat? Es steht, antwortete er sich selbst, weil alle Steine mit einem Male einstürzen wollen. Aus diesem Gedanken zog er einen „unbeschreiblich erquickenden Trost“, der ihm bis zu dem entscheidenden Augenblicke immer mit der Hoffnung zur Seite stand, er werde sich halten, wenn auch alles ihn sinken lasse (XIV. Brief an Wilhelmine). So tritt der dichterischen eine didaktische Ausbeutung der Natur zur Seite. Unten wird der Anleitung gedacht werden, die Kleist seiner Braut giebt, die moralischen Revenuen aus der Natur zu ziehen. —

Das, was Kleist in seinen Naturschilderungen bethätigte, war seine Einbildungskraft. Einen Einblick in die Natur dieser seiner Einbildungskraft gewähren uns gewisse Erfahrungen, über die er im XI. Briefe an Wilhelmine berichtet. Wenn er in der Dämmerung einsam dem Winde entgegenging, so hörte er zuweilen, besonders bei geschlossenen Augen, ganze Konzerte „vollständig mit allen Instrumenten, von der zärtlichen Flöte bis zum rauschenden Contra-Violon.“ Diese Erscheinung seines Seelenlebens ist dem Dichter seit früher Jugend vertraut; als Knabe von neun Jahren hörte er z. B. am Rhein aus den gleichzeitig ihn umtönenden Wellen der Luft und des Wassers ein schmelzendes Adagio, „mit allem Zauber der Musik, mit allen melodischen Wendungen und der ganzen begleitenden Harmonie“. Alles was die Weisen Griechenlands von der Harmonie der Sphären gedichtet hätten, könne, so urteilt Kleist, nichts Schöneres, Himmlischeres gewesen sein als diese „seltsame Träumerei“. Den psychologischen Charakter der Erscheinung bezeichnet das Wort „Träumerei“. Ferner dient dem psychologischen Verständnis die Bemerkung Kleists, er könne sich jenes Konzert, so oft er wolle, ohne Kapelle wiederholen; sobald aber ein Gedanke „daran“ sich rege, so sei alles wie durch das magische disparu! weggezaubert. Dasselbe geschieht natürlich erst recht, wenn Kleist beim Hören der Musik etwa den Gedanken denkt und ausspricht: „O wenn doch der Wind dir einen Laut von der Geliebten herüberführen könnte!“ Der psychische Vorgang, dem die sinnliche Lebhaftigkeit der Wahrnehmungen eigen ist, gehört nicht, um mich einer von E. v. Hartmann gebrauchten Bezeichnung zu bedienen, dem wachen, sondern dem Traumbewußtsein an. Sobald sich das wache Bewußtsein mit Denkinhalt füllt, ist der Inhalt des Traumbewußtseins verschwunden. Man hat es also nicht mit einer Hallucination zu thun, denn eine solche setzt die Fortdauer der vorstellenden Thätigkeit des Bewußtseins voraus und hat das Charakteristische, daß sie sich mit den Vorstellungen des wachen Bewußtseins verbindet. Wenn indes auch während der seltsamen „Träumerei“ Kleists das wache Bewußtsein

ohne bestimmten Vorstellungsinhalt ist, so ist es doch nicht völlig außer Funktion, denn der Prozeß im Traumbewußtsein wird von Kleist ins wache Bewußtsein aufgenommen: er weiß von der Musik, die er gehört hat; auch vermag er durch einen bewußten Willensakt den Zustand des Traumbewußtseins wieder hervorzurufen. (Vergl. E. v. Hartmann: Philosophie des Schönen S. 568 fg.) — Die hier psychologisch untersuchten Mitteilungen Kleists über seine seltsame Träumerei sind darum für die Kenntnis der künstlerischen Beanlagung Kleists von so hohem Wert, weil sie uns die Natur der Einbildungskraft Kleists zeigen. Allerdings liegen die Bewährungen der Einbildungskraft auf dem Gebiete einer anderen Kunst als der Poesie, aber es ist eine Thatsache, daß namentlich vor dem Moment der künstlerischen Conception die Einbildungskraft der Künstler auf einem andern Kunstgebiete als ihrem eigenen schafft, natürlich auf einem solchen, für das sie, wie Kleist für die Musik, beanlagt sind. Musiker schauen z. B. ein farbenprächtiges Bild, Maler hören eine wunderbare Musik u. s. w. (Vgl. E. v. Hartmann a. a. O. S. 535). Daß aber Kleists Einbildungskraft auch auf seinem eigensten Kunstgebiete von großer Stärke war, zeigt eine gelegentliche Äußerung, die gleichfalls in dem XI. Briefe an Wilhelmine steht: „Wenn ich die Augen zumache, so kann ich mir einbilden, was ich will.“ Gewiß besaßen schon damals die Bilder, die seine Einbildungskraft schuf, den hohen Grad sinnlicher Lebhaftigkeit, von dem er später einmal ausdrücklich spricht; er nennt nämlich gelegentlich die Gestalten, die seine „geschäftige“ Einbildung hervorbringt, „bestimmt in Umriß und Farbe.“

Es erübrigt noch eines Interesses zu gedenken, das schon vor Kleists Verlobung bei ihm wirksam war, das aber erst mit seiner Verlobung zu einem eigentlichen Lebensinteresse wurde und ihn daher auch auf seiner Reise begleitete: es ist das Interesse, Menschen zu bilden. (S. oben S. 19 f.) Während sonst die Liebe sich in erster Linie an dem erfreut, was der andere ist, erfreut sich Kleist an dem, was seine Verlobte unter seinen Händen wird. Ein Mädchen auszubilden nach seinem Sinne, das ist „nun einmal“ sein Bedürfnis; „und wäre ein Mädchen auch noch so vollkommen“, schreibt er, „ist sie fertig, so ist es nichts für mich“ (VIII. Brief an Wilhelmine). Das Ziel aber, das Kleist bei seiner Bildungsarbeit im Auge hat, ist ein fest bestimmtes; er möchte aus Wilhelmine eine Gattin formen, wie er sie für sich, eine Mutter, wie er sie für seine Kinder wünscht (X. Brief), und zwar liegt für ihn der Schwerpunkt auf dem zweiten Teile seiner Aufgabe.

Es ist hier der Ort, Kleists Ansichten über die Bestimmung des Weibes darzustellen. Kleists Schwester Ulrike hatte, um sich Freiheit und Unabhängigkeit zu bewahren, den Entschluß gefaßt, unvermählt zu bleiben. Kleist brandmarkt diese Absicht als einen „höchst strafbaren und verbrecherischen Entschluß.“ Wenn Ulrike nicht heiratet, so verfehlt sie ihre höchste Bestimmung, so vergeht sie sich gegen ihre heiligste Pflicht und entsagt der höchsten Würde sowie dem einzigen Glücke

des Weibes (3. Brief an Ulrike). Mit demselben Pathos spricht er zu Wilhelmine im XII. Reisebriefe von der Bestimmung des Weibes, Gattin und Mutter zu werden. „O lege den Gedanken wie einen diamantenen Schild um deine Brust: ich bin zu einer Mutter gebohren! Jeder andere Gedanke, jeder andere Wunsch fahre zurück von diesem undurchdringlichen Harnisch. Was könnte Dir sonst die Erde für ein Ziel bieten, das nicht verachtungswürdig wäre? Sie hat nichts, was Dir einen Werth geben kann, wenn es nicht die Bildung edler Menschen ist. Dahin richte Dein heiliges Bestreben! Das ist das Einzige, was Dir die Erde einst verdanken kann..... Verachte alle die niederen Zwecke des Lebens! Dieser einzige wird Dich über alle erheben. In ihm wirst Du Dein wahres Glück finden."

Derselbe Brief giebt Zeugnis für die innere Wärme, mit der Kleist die Bildung seiner Braut, der einstigen Menschenbildnerin, in Angriff genommen hat. „O wenn ich Dir," so schreibt er, „nur einen Strahl von dem Feuer mitteilen könnte, das in mir flammt! Wenn Du es ahndest (!), wie der Gedanke, aus Dir einst ein vollkommenes Wesen zu bilden, jede Lebenskraft in mir erwärmt, jede Fähigkeit in mir bewegt, jede Kraft in mir in Leben und Thätigkeit setzt!" Wie sehr der Gedanke an Wilhelmines zukünftige Mutterwürde und Mutterpflicht ihn in Anspruch nimmt, ist aus der Geschäftigkeit und der sinnlichen Lebendigkeit zu erkennen, mit der seine Einbildungskraft diesen Gedanken in ein Bild umsetzt. Er erzählt seiner Braut im XII. Briefe, oft sehe er stundenlang aus dem Fenster, gehe in zehn Kirchen und besehe Würzburg von allen Seiten und sehe doch nur ein einziges Bild — Wilhelminen und zu ihren Füßen zwei Kinder, auf ihrem Schoße ein drittes; zugleich höre er, wie sie das kleinste Kind sprechen, das mittlere fühlen, das größte denken lehre, wie sie den Eigensinn des einen zu Standhaftigkeit, den Trotz des andern zur Freimütigkeit, die Schüchternheit des dritten zur Bescheidenheit, die Neugierde aller zur Wißbegierde umzuformen wisse. Von besonderem Interesse ist es aber, daß Kleist eben in dieser Zeit einen Entschluß (einen „Hauptgedanken") faßt, bei dessen Ausführung Pädagog und Schriftsteller mit einander zusammenarbeiten sollen. Er beabsichtigt, Wilhelminen die Gattin zu beschreiben, die ihn glücklich machen kann; es wird aber diese Gattin kein Idealbild, sondern es wird Wilhelmine selbst sein; allerdings nicht Wilhelmine, wie sie zur Zeit ist, sondern wie sie in fünf Jahren sein wird — so viel Jahre scheinen unserm Pädagogen für seinen Kursus erforderlich. Fünf Jahre rechnet er für die Bildung Wilhelmines, ebensoviele Jahre für die schriftstellerische Arbeit. Aus diesem Parallelismus kann m. E. darauf geschlossen werden, daß es sich bei der „großen Idee" um eine Art pädagogischen Journals handelt, in dem der Entwicklungsgang Wilhelmines dargestellt werden sollte.

In der Gestaltung seines Verhältnisses zu Wilhelmine bringt Kleist seine Grundanschauung vom Verhältnis der Geschlechter zu einander zur Geltung. Es ist das Schicksal des Weibes, abhängig zu sein; bekleidet doch das weibliche Geschlecht seiner Natur nach die zweite Stelle in der Reihe der Wesen (s. den 3. Brief an Ulrike). Die Absicht Ulrikes, auf

eigene Kosten und Gefahren, unter eigener Verantwortlichkeit und mit freier Selbstbestimmung den Lebensweg zu gehn, kann ihm daher nur als eine Verkehrung der naturgesetzlichen Ordnung erscheinen. Das Weib muß Kleist um so mehr als Weib erscheinen, je unbedingter ihre Unterordnung unter den überlegenen Mann ist.

4. Der Bruch mit der Wissenschaft. Mitten aus seinen Studien heraus hatte Kleist die Würzburger Reise übernommen; die Interessen seines innern und seines äußern Berufs beschäftigten ihn auf derselben. Doch bedeutete die Reise keineswegs eine Absage an die Wissenschaft: seine „Schrift über die kantische Philosophie" und anderes Wissenschaftliche begleitet ihn (5. Brief an Ulrike); in Würzburg kommen seine wissenschaftlichen Bücher ihm zu statten (XI. Br. an W.). So gehen also drei Interessen nebeneinander her, zu denen noch Wilhelmines Bildung als viertes hinzukommt. Charakteristisch für unsern Abschnitt ist das Verschwinden der drei ersten Interessen. Zuerst verschwindet das Interesse an einem öffentlichen Amt; es kann sich um so weniger gegen den Druck des dichterischen Triebs halten, als es sich auch mit anderen Interessen (s. u.) und vor allem mit dem Verlangen nach wissenschaftlicher Bildung nicht verträgt, das nach der Würzburger Reise wieder stark erwacht. Da das Interesse an einem Amt bei Kleist von vornherein gering war, so geht die Verdrängung desselben ohne heftige innere Kämpfe vor sich. Dagegen findet Kleists Bildungsstreben infolge einer inneren Katastrophe ein Ende. Über die inneren Vorgänge, die Kleists Verzicht auf dichterisches Schaffen herbeigeführt haben, sind wir nicht hinreichend unterrichtet; wir müssen aber annehmen, daß es sich hier um Vorgänge voll größter Seelenpein gehandelt hat.

Ein Bild von Kleists Stimmung unmittelbar nach der Reise giebt der 8. Brief an Ulrike; es sind fast überschwengliche Ausdrücke, in denen Kleist das ihn damals beseelende Glücksgefühl schildert. Bisher, so schreibt er der Schwester, habe er in seinem Leben nie herzlich froh sein können; jetzt erst öffne sich ihm etwas, das ihn aus der Zukunft anlächle wie Erdenglück. Ewige Dankbarkeit sichert er der Schwester zu, die zusammen mit Brockes in erster Linie ihm das Leben gerettet habe. Sein ganzes Vermögen achtet er nicht um das, was er auf der Reise erworben hat; wenn ihm die Schwester noch eine kleine Unbequemlichkeit abgenommen hat, so wird es ihm Mühe kosten, zu erdenken, was ihm wohl auf der ganzen Erde zu seiner Zufriedenheit fehlen könnte. „Das wird mir wohl thun nach einem Leiden von 24 Jahren," so schließt er den Brief. Was das für ein epochemachendes Ereignis ist, von dem er so entzückt spricht, verrät Kleist nicht, obwohl nach seiner eigenen Erklärung die Schwester die Einzige ist, bei der zweifelhaft sein könnte, ob er ihr sein Geheimnis enthüllen soll; bei jedem Andern ist er entschieden, es nicht zu offenbaren. Wir wissen, Kleist spricht von seinem dichterischen Schaffen. Welch ein Gegensatz zwischen diesem gehobenen Gefühl unmittelbar nach der Reise

und dem Gefühl tiefster Niedergeschlagenheit wenige Monate nach der Reise! Unter dem Hochdruck seines dichterischen Selbstgefühls faßt nun Kleist den für die Gestaltung seines Lebens in der nächsten Zeit maßgebenden Entschluß: er verzichtet auf ein Amt. Der preußische Minister Struensee, der Chef des Zoll- und Accisedepartements, von dem Kleist die Richtlinien für seine Würzburger Reise erhalten hatte, drang nach seiner Rückkehr in Kleist sich fest anstellen zu lassen; Kleist aber war so gut wie entschlossen, die ihm angebotene Anstellung nicht anzunehmen und wohnte den Sitzungen der technischen Deputation nur noch bei, um die ganze Laufbahn dann später „mit Ehren" verlassen zu können. Die Gründe, mit denen er diesen Entschluß vor seiner Braut und seiner Schwester rechtfertigt, sind bezeichnend für Kleists damalige innere Lage. Von nur geringem Gewicht ist augenscheinlich der Umstand, daß gerade das ihm angebotene Amt ganz außer dem Kreise seiner Neigung lag. Auch wenn das preußische „Commerzsystem" weniger „militärisch" gewesen wäre, als es nach Kleists Urteil war, und wenn die von ihm zu leistende Amtsarbeit mehr an seine mathematisch-physikalischen Neigungen angeknüpft hätte, würde Kleist sich gegen die Beamtenlaufbahn entschieden haben. Seine Abneigung galt nicht einem bestimmten, sondern jedem Amte.

Schwerer wiegt der folgende Grund: Er könne, so erklärt er, nicht in ein Interesse eingreifen, das er nicht mit seiner Vernunft prüfen dürfe; er sieht den Konflikt zwischen dem Willen des Staates und seinem eigenen Willen voraus; denn er weiß, daß er nicht der Mann ist, sich im Erkennen und Handeln einer Autorität zu beugen. Aber noch einen zweiten und schwereren Konflikt sieht Kleist voraus, den Konflikt zwischen seinen Amtspflichten und seinem Bildungsstreben. Er schreibt an Wilhelmine: „Ich arbeite nur für meine Bildung gern, und da bin ich unüberwindlich geduldig und unverdrossen. Aber für die Amtsbesoldung Listen zu schreiben und Rechnungen zu führen — ach, ich würde eilen, eilen, eilen, daß sie nur fertig würden, und zu meinen geliebten Wissenschaften zurückkehren." — Um die Stärke eines weiteren Beweggrundes zu würdigen, muß man sich gegenwärtig halten, daß Kleist kein Gesellschaftsmensch, sondern ein Familienmensch war. Unaufhörliches Fortschreiten in seiner Bildung und häusliche Freuden nennt er selbst die unerläßlichen Bedingungen seines Glücks. „Es ist wahr", schreibt er an Wilhelmine, „wenn ich mir das freundliche Thal denke, das einst unsere Hütte umgrenzen wird, und mich in dieser Hütte und Dich und die Wissenschaft, und weiter nichts — o dann sind mir alle Ehrenstellen und alle Reichtümer verächtlich." Nur in seinem eigenen Hause oder nirgends glaubt er das Glück finden zu können; ein Amt aber würde ihn der Heimstätte seines Glücks entfremden. — Noch aber ist der letzte und tiefste Grund für Kleists Widerwillen gegen ein Amt nicht genannt. Man kann diesen Grund aus dem 9. Briefe an Ulrike herauslesen; er nennt hier die auf der Würzburger Reise erfahrene ganz unendliche Erweiterung der Sphäre für seinen Geist und für sein Herz als die Ursache, weshalb

er mehr als jemals abgeneigt sei, ein Amt anzunehmen. Ein Gleichnis in dem ihm eigenen Gleichnisstil benutzt er zur Verdeutlichung: Solange die Metallkugel noch kalt ist, läßt sie sich in das enge Gefäß noch hineinschieben, aber sie paßt nicht mehr dafür, wenn man sie glüht; so paßt der Mensch nicht für das Gefäß eines Amtes, wenn ein höheres Feuer ihn durchwärmt. Das höhere Feuer aber, von dem Kleist erglüht, ist — wie wäre eine andere Deutung möglich? — das Feuer der Dichtkunst.

Man macht Kleist einen Vorwurf daraus, daß er kein Amt angenommen hat. Aus der sorgfältigen Selbstprüfung, die wir ihn eben anstellen sahen, ergiebt sich sein unbezweifelbares Recht zu dieser Ablehnung; so gewiß er ein Recht auf sich selbst hatte, so gewiß durfte er ablehnen. Ja es war sogar seine sittliche Pflicht, denn eine sorgfältige Reflexion auf seine Natur hatte ihn erkennen lassen, daß es ihm unmöglich war, Berufsarbeit und Bildungsarbeit in friedlich-schiedlichem Nebeneinander auszuüben. Aus Achtung vor der Amtspflicht schlug er das Amt aus. Überhaupt sind es nicht nur die Gesichtspunkte der eigenen, individuellen Wohlfahrt, von denen Kleist bei der Gestaltung seines Lebens geleitet wird. Er erkennt das Recht der Gesamtheit an ihn, d. h. seine Pflicht, seinen Mitbürgern zu nützen, unumwunden an. (S. den XIII. Brief an Wilhelmine.) Nur widerstrebt seine Natur der Verpflichtung zu amtsmäßig und berufsmäßig normiertem sittlichem Handeln. Zu freiem sittlichem Thun, wie es die zufälligen, immerfort sich verschiebenden Lebensverhältnisse fordern, hingegen hält er sich für verpflichtet. „Durch untadelhaften Lebenswandel den Glauben an die Tugend bei Andern stärken", ruft er aus, „durch weise Freuden zur Nachahmung reizen, immer dem Nächsten, der es bedarf, helfen mit Wohlwollen und Güte — ist das nicht auch Gutes wirken?" Seinem Lehrtrieb entspricht es, wenn er fortfährt: „Dich, mein geliebtes Mädchen, ausbilden, ist das nicht etwas Vortreffliches"? Charakteristisch aber für die individualistische Sittlichkeit des 18. Jahrhunderts, das die eigene Vervollkommnung als das absolute Ziel hinstellte, ist es, wenn Kleist es als seine höchste sittliche Aufgabe bezeichnet, sich selbst auf eine Stufe „näher der Gottheit" zu stellen.

Überblickt man die Stimmungen, in denen Kleist während der letzten Monate des Jahres 1800 und der ersten Monate des Jahres 1801 Lebenspläne formt, so fällt ein scharfer Gegensatz auf. Im ersten Zeitabschnitt spürt man bei den Erwägungen über die Zukunft eine gewisse Leichtigkeit und einen frohen Wagemut, eine gehobene, zukunftssichere Stimmung; im neuen Jahre zeigt sich Entschlußlosigkeit und das tiefe Mißbehagen über den Zwang, bindend über die eigene Zukunft verfügen zu müssen. Ein Stimmungsbild aus der ersten Zeit giebt der XIII. Brief an Wilhelmine. Kleist sehnt sich nach Vereinigung mit Wilhelmine; „o werde bald, bald, bald mein Weib!" so schreibt er ihr. Kühn baut er sein Glück in die Zukunft hinein; der Bauplan ist einfach. Zunächst räumt er die dem Bau entgegenstehenden Hindernisse weg: das Herkommen verlangt von ihm eine standesgemäße Lebenshaltung, er aber ist entschlossen,

seinen Adel und seinen Stand, den „ganzen prächtigen Bettel von Adel und Stand“, von sich zu werfen und eine Ehe zu führen, die, über die Pflichten der Repräsentation erhoben, nichts als eine Liebes- und Bildungsgemeinschaft ist. Die schmale wirtschaftliche Unterlage für einen solchen Haushalt würde er s. E. mühelos in etwa sechs Jahren beschaffen können; diesen Spielraum gebraucht er, um sich für „das schriftstellerische Fach“ auszubilden und in demselben erwerbsfähig zu werden. Doch so lange gedenkt er nicht zu warten; er hofft, die Berechnung, die er Wilhelmine anzustellen bittet, werde die Möglichkeit darthun, daß sie beide von ihrem Vermögen leben könnten. Für den Fall eines andern Ergebnisses hat er die Absicht, durch deutschen Sprachunterricht in der französischen Schweiz sich jährlich ein paar hundert Thaler zu erwerben. Neben diesem Entschluß zur Selbsterniedrigung steht ein Bekenntnis voll stolzen Selbstbewußtseins: „Viele Männer“, so schreibt er, „haben geringfügig angefangen und königlich ihre Laufbahn geschlossen. Shakespeare war ein Pferdejunge und jetzt ist er die Bewunderung der Nachwelt. Wenn Dir auch die eine Art von Ehre (er meint die Ehre standesgemäßer Lebensführung) entgeht, so wird Dir doch vielleicht einst eine andere zu teil werden, die höher ist. — Wilhelmine, warte zehn Jahre, und Du wirst mich nicht ohne Stolz umarmen.“ Aus diesen Worten spricht der D i c h t e r, der einen Wechsel auf die Zukunft in der Gewißheit zieht, daß diese ihn honorieren wird.

Ein Bild von e n t g e g e n g e s e t z t e m S t i m m u n g s c h a r a k t e r zeigt der Brief an Ulrike vom 5. Februar 1801. Als Kleist mit kühner Hand die oben dargelegten Pläne entwarf, war er entschlossen, kein Amt anzunehmen; in unserm Briefe berichtet er aber von neuen Kämpfen mit sich selbst, deren Objekt die Frage: „Amt oder nicht“ war; das Verfahren, das Kleist einschlug, um aus dem Für und Wider herauszukommen und den unerträglichen Zustand der Ungewißheit zu beseitigen, ist durchaus charakteristisch für ihn. Er griff nach seinem eigenen Bericht zu einem ähnlichen Mittel, wie es einst jener Römer im Zelte des Königs Antiochus IV. von Syrien anwandte, als dieser mit den Friedensverhandlungen zögerte. So wie dieser mit Kreide einen Kreis um sich und den König zog, den keiner von beiden verlassen würde, ehe über Krieg und Frieden entschieden wäre, — so sperrte sich Kleist in sein Zimmer ein mit dem festen Entschluß, dasselbe erst dann wieder zu verlassen, wenn er über einen Lebensplan entschieden wäre. Und der Erfolg dieses Vergewaltigungsversuchs? Acht Tage vergingen, und Kleist verließ sein Zimmer — u n e n t s c h l o s s e n. Von der tiefen seelischen Qual, die Kleist empfand, während in seiner Seele die einander feindlichen Gedanken mit einander kämpften, zeugt eine Reflexion über das, was das Leben ernst und schwer macht, in demselben Briefe. Das Leben ist darum schwer, weil man beständig und immer von neuem eine Karte ziehen soll und doch nicht weiß, was Trumpf ist, weil man beständig und immer von neuem handeln soll und doch nicht weiß, was recht ist. In diese Zeit

setze ich auch den Brief an Ulrike, den Koberstein undatiert vorfand und an die vierte Stelle einrückte. Er paßt, wenn man die Reihe der uns bekannten inneren Situationen im Leben Kleists überblickt, nur in unsere Zeit, für die es gerade charakteristisch ist, daß Kleist den stärksten Zwang zur Wahl eines Lebensberufs empfand, ohne dem Spiel des nach rechts und links ausschlagenden Wagebalkens ein Ende machen zu können. Der Brief ist von Frankfurt geschrieben und würde so in jenen vorübergehenden Frankfurter Aufenthalt hineinpassen, auf den der XXI. Brief an Wilhelmine schließen läßt. Kleist schreibt:

„Mein liebes Ulrikchen, ich bin auf acht Tage in Frankfurt, aber nicht so vergnügt, als wenn Du hier wärest. Ich mußte mir diese Zerstreuung machen, weil mich das Brüten über die schwangere Zukunft wieder ganz verstimmt hatte. In meinem Kopfe sieht es aus wie in einem Lotteriebeutel, wo neben einem großen Loose tausend Nieten liegen. Da ist es wohl zu verzeihen, wenn man ungewiß mit der Hand unter den Zetteln herumwühlt. Es hilft zwar zu nichts, aber es entfernt doch den furchtbaren Augenblick, der ein ganzes Lebensgeschick unwiderruflich entscheidet. Mehr als einmal bin ich nahe gewesen, mich endlich geduldig in ein Amt zu fügen, bei dem doch viele Männer, wie sie es sagen, froh sind; und am Ende könnte man sich selbst mit dem Apollo trösten, der auch verdammt ward, Knechtsdienste auf Erden zu thun. Aber immer noch reizt mich mein früheres, höheres Ziel, und noch kann ich es nicht (wie viele es können) verächtlich als unerreichbar verwerfen, ohne vor mir selbst zu erröten."

Man bedürfte nicht der Erinnerung an die Knechtsdienste Apollos, um zu wissen, daß dies „höhere Ziel" seine Dichterpläne sind. Aber wie groß erscheint der Stimmungsumschlag, wenn man unsere beiden Briefe mit dem XIII. Brief an Wilhelmine vergleicht! In letzterem ein freudiges Spielen mit der nächsten Zukunft und ein sicheres Vertrauen auf die spätere Zukunft; in den Briefen an Ulrike Seufzen über den Ernst des Lebens und offenbar nur noch halbes Vertrauen in die dichterische Kraft. Zwar hält ihn das Schamgefühl ab, das höhere Ziel als unerreichbar zu verwerfen, noch wendet er sein Herz der Zukunft zu, wie die Blume ihren Kelch der Sonne (Brief vom 5. Februar), aber sein dichterisches Selbstgefühl ist tief erschüttert worden. Wodurch, kann man mit Bestimmtheit nicht sagen, doch muß man nach der Analogie mit einem späteren Vorgang und aus Kleists ganzem Wesen schließen, daß eine Selbstkritik seiner dichterischen Hervorbringungen die Ursache jener Erschütterung gewesen ist. Infolge dieser Selbstkritik, die — in parenthesi gesagt — eine Kritik nach den höchsten Maßstäben gewesen sein muß, befand sich Kleists dichterisches Selbstbewußtsein, um ein physikalisches Bild zu gebrauchen, nicht mehr im stabilen, sondern im labilen Gleichgewicht; bei einer noch so kleinen Verschiebung aus der Gleichgewichtslage kehrte es nicht von selbst in dieselbe zurück.

Der obenerwähnte „vierte" Brief an Ulrike schließt mit den Worten: „Das Schlimmste bei dieser Ungewißheit ist, daß Niemand mir rathen kann, weil ich mich keinem Andern ganz erklären kann." Der nämlich, dem er bis dahin die innersten Falten seines Herzens hatte

öffnen können, sein Freund Brockes, hatte im Januar Berlin verlassen, wohin er Kleist gefolgt war. Sein Weggang warf Kleist wieder ganz auf sich selbst und gab ihn der eigenen schonungslosen Selbstkritik preis. Sicher würde während Brockes' Anwesenheit eine so tiefe Depression im dichterischen Kraftgefühl Kleists nicht eingetreten sein. Nach Brockes' Weggange ist Kleist inmitten „der ganzen volkreichen Königsstadt" innerlich ganz einsam und allein auf den Verkehr mit sich angewiesen. Er ist in dem furchtbaren Dilemma festgefahren, einerseits sich mitteilen zu wollen und anderseits sich nicht mitteilen zu können. Daß er sich nicht mitteilen kann, liegt zunächst an dem Mangel eines Mittels für diese Art der Mitteilung; Kleist selbst klagt, die Sprache tauge nicht dazu, da sie die Seele nicht malen könne, und das, was sie uns gebe, nur zerrissene Bruchstücke seien. Diese Bruchstücke könnte nur der zu einem Totalbilde ergänzen, der aus gleichen oder ähnlichen Erfahrungen heraus das Einzelne zum Ganzen intuitiv zusammenschaute. Einen solchen „Herzenskündiger" aber besaß Kleist seit Brockes' Fortgange nicht mehr. Daher überkam ihn, wenn er jemand sein Innerstes aufdecken sollte, nach seinen eigenen Worten eine Empfindung wie ein Grauen, und er verschloß sein Inneres.

Selten kam Kleist in dieser Zeit auch in Gesellschaften; der Grund ist ein doppelter: einmal widerte es ihn an, inmitten der Gesellschaftsmenschen, die sich alle nicht gaben, wie sie waren, sondern eine Rolle spielten, gleichfalls etwas anderes als sich selbst darstellen zu müssen. „Eine traurige Klarheit" ließ ihn den Widerspruch zwischen Schein und Sein bei andern, vor allem aber bei sich selbst erkennen; „sie nennt mir," sagt er, „zu jeder Miene den Gedanken, zu jedem Wort den Sinn, zu jeder Handlung den Grund (Brief an Ulrike vom 5. Februar 1801). Dazu kam dann zweitens „eine unerklärliche Verlegenheit," die unüberwindlich war. Kleist selbst bekennt darüber: „O wie schmerzhaft ist es, in dem Äußern ganz stark und frei zu sein, indessen man im Innern ganz schwach ist, wie ein Kind, ganz gelähmt, als wären uns alle Glieder gebunden, wenn man sich nie zeigen kann, wie man wohl möchte, nie frei handeln kann und selbst das Große versäumen muß, weil man voraus empfindet, daß man nicht Stand halten wird, indem man von jedem äußern Eindrucke abhängt, und das albernste Mädchen oder der elendste Schuft von élégant uns durch die matteste persiflage vernichten kann."

Der Verlust der Gewißheit über seinen dichterischen Beruf hat die Tiefen der Seele Kleists erregt. Aber noch einen zweiten schweren Verlust sollte Kleist erleben, den Verlust des einzigen Strebenszieles, das ihm geblieben war, als er den Glauben an seinen Dichterberuf eingebüßt hatte: er verlor die Liebe zur Wissenschaft. Und zwar ist es ein bestimmtes katastrophisches Ereignis, durch das ihm diese Liebe verloren ging. Vorbereitet wurde die Katastrophe von zwei Seiten her. Ehe (um mich Kleists eigener Bildersprache zu bedienen) die Säule, an der er sich sonst im Spiele des Lebens hielt, fiel, wankte sie bereits. In den Briefen nach der Würzburger Reise räumt Kleist seiner geliebten Wissenschaft die höchste Würdestellung ein; auf die Frage, die er oft

zu hören bekam: „Wenn Du Dein Wissen nicht nutzen willst, warum strebst Du denn so nach Wahrheit? hatte er die Antwort in Bereitschaft: „Weil es Wahrheit ist.“ Der Anfang des neuen Jahres stieß Kleist, wie wir sahen, vor die Notwendigkeit, sich über seinen Lebensberuf endgiltig zu entscheiden; alles Wissen verhalf ihm nicht zur Klarheit über sich selbst, zu einem festen Entschluß, aus dem sich sicheres Handeln entwickeln konnte. In dieser inneren Zwangslage lernte er den Wert eines geschlossenen Charakters kennen, der Maß und Ziel in sich trägt. Er sah ein, daß Wissen nicht das Höchste sein könne und sprach in diesem Sinne seinem Freunde Brockes den Leitsatz nach: „Handeln ist besser als Wissen.“ Waren es so einerseits die Anforderungen des Lebens, die Kleists Liebe zur Wissenschaft beeinträchtigten, so war es anderseits die Art seines Wissenschaftsbetriebs, die ihm die wissenschaftliche Arbeit gründlich zu verleiden im Begriff stand; sein Studium krankte von vornherein an dem Widerspruch seiner wissenschaftlichen Neigungen. Neigung zu encyklopädischer Wissensgestaltung und Neigung zu tiefbohrender Arbeit, besser: Abneigung gegen einseitiges Fachwissen und Abneigung gegen oberflächliches Vielwissen wirkten gleich stark bei ihm; zu einer Versöhnung und Ausgleichung der beiden Neigungen auf grund des alten: „in uno habitandum, in multis versandum“ kam es bei ihm nicht. Alle, die ihn kannten, rieten ihm, sich irgend einen Gegenstand aus dem Reich des Wissens auszuwählen und zu bearbeiten. Aber es war ihm nach seinen eigenen Worten unmöglich, sich wie ein Maulwurf in ein Fach zu graben und alles Andere zu vergessen. „Mir ist,“ so schreibt er, „keine Wissenschaft lieber als die andere, und wenn ich eine vorziehe, so ist es nur, wie einem Vater immer derjenige von seinen Söhnen der liebste ist, den er eben bei sich sieht.“ Auf der andern Seite empfand er einen Widerwillen gegen das Hin und Her zwischen den einzelnen Wissenschaften; er wollte nicht immer nur auf der Oberfläche schwimmen (a. a. O.). An diesem Widerspruch zwischen Weite und Tiefe siechte bereits seine Neigung zur Wissenschaft, als plötzlich die katastrophische Wendung eintrat, auf die hingewiesen wurde.

Als Kleist am Ausgange des Jahres 1800 mit leichter Hand Zukunftspläne entwarf, schoß es ihm durch den Kopf, er könne nach Paris gehn und die neuste Philosophie (es ist die Philosophie Kants gemeint) in dieses „neugierige“ Land verpflanzen (XIII. Brief an Wilhelmine). Es ist eine tragische Ironie, daß Kleists Liebe zur Wissenschaft eben an der Philosophie zu schanden wurde, als deren Verkündiger er nach Paris gehen wollte. Der Grund dieser paradoxen Thatsache liegt darin, daß Kleist erst jetzt „die Kritik der reinen Vernunft“ kennen lernte, während er bisher nur von dem praktischen Teil der Kantschen Philosophie eine vielleicht auch erst abgeleitete Kenntnis besaß. Zwei Briefe vom 22. März, der eine an Wilhelmine, der andere an Ulrike, geben den Bericht über die Katastrophe, der Kleists Liebe zur Wissenschaft zum Opfer fiel. Besonders der Brief an Wilhelmine, der das Ereignis in den Zu-

sammenhang der Seelengeschichte Kleists rückt, giebt eine ergreifende Darstellung. Schon als Knabe, so berichtet er hier, hatte er sich den Gedanken angeeignet, daß Vervollkommnung der Zweck der Schöpfung sei. Er glaubte, daß der Mensch sich von der Stufe der Vervollkommnung, auf die er sich hienieden erhoben habe, auf einem andern Stern weiter erheben werde. Aus diesem Gedanken bildete er sich nach und nach eine eigene Religion; das Bestreben, unaufhörlich einem höheren Grade von Bildung entgegenzuschreiten, wurde das einzige Prinzip seiner Thätigkeit. Bildung schien ihm das einzige Ziel, das des Bestrebens, Wahrheit der einzige Reichtum, der des Besitzes würdig war. Nun wurde er bekannt mit der „Kritik der reinen Vernunft“, und der Grundgedanke dieses das kritische Zeitalter der Philosophie heraufführenden Werkes erschütterte ihn tief und schmerzhaft.

Kleist hatte in der dogmatischen Denkweise der vorkantischen Philosophie die Sinnenwelt als etwas Gegebenes, nicht als etwas erst durch die menschliche Vernunft Hervorgebrachtes angesehn. Nun aber lehrte Kant, daß alle unsere Anschauung nichts als die Vorstellung von Erscheinungen ist, daß die Dinge, die wir anschauen, nicht an sich selbst so sind, wie sie uns erscheinen, und daß alle Beschaffenheit und alle Verhältnisse der Dinge in Raum und Zeit, ja Raum und Zeit selbst verschwinden würden, wenn wir uns, die anschauenden Subjekte, wegdenken würden. Unbekannt bleibt uns das Wesen der Dinge, ihr An-sich, das, was sie ohne die Thätigkeit unserer Sinne sind. Raum und Zeit sind reine Vernunftanschauungen; sie sind nicht objektiv und real, sondern subjektiv und ideal, nichts den Dingen an sich Anhaftendes, sondern die Grundbedingungen aller Erscheinungen. Kleist selbst popularisiert diesen Grundgedanken des transscendentalen Idealismus im Briefe an Wilhelmine in folgender Weise: „Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, sind grün — und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzuthut, was nicht ihnen, sondern dem Auge zugehört. So ist es mit dem Verstande. Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint.“ In letzterem Falle — so folgert Kleist weiter — würde alles Bestreben, einen Wahrheitsbesitz anzusammeln, der uns als ein Besitz für immer auch über das Grab hinaus in eine andere Existenzweise folgte, vergebene Mühe sein; dann verschwände der angesammelte Wahrheitsbesitz mit der Welt, in der er erworben ist. „Ach Wilhelmine,“ ruft er aus, „wenn die Spitze dieses Gedankens Dein Herz nicht trifft, so lache nicht über einen Andern, der sich tief in seinem heiligsten Innern verwundet fühlt. Mein einziges, mein höchstes Ziel ist gesunken, und ich habe nun keines mehr!“ Er selbst nennt sich eines von den Opfern der Thorheit, deren die kantische Philosophie so viele auf dem Gewissen habe.

Die unmittelbare Folge der Erkenntnis, daß man hienieden von der

Wahrheit nichts wissen könne, war ein Ekel vor allen Büchern; er machte den Versuch, sich zur Arbeit zu zwingen, aber ein unwiderstehlicher Widerwille scheuchte ihn von den Büchern weg. Das Gefühl einer unaussprechlichen Leere beherrschte ihn. Er litt schwer unter dem Bewußtsein, nun ganz ohne ein Ziel zu sein, nach dem er „froh beschäftigt“ fortschreiten konnte. Dieser Zustand quälte ihn umsomehr, als er einen „innerlich heftigen Trieb“ zur Thätigkeit empfand. Um sich zu zerstreuen, lief er ins Freie, besuchte Tabagien, Kaffeehäuser, Schauspiele, aber dennoch war der einzige Gedanke, den seine Seele in dem äußeren Tumulte mit glühender Angst bearbeitete, immer nur der eine: „Dein einziges, dein höchstes Ziel ist gesunken.“ In dieser Seelenpein, in diesem rätselhaften Zustande greift er zu einem bereits früher erprobten Mittel: er beschließt, sich Seelenruhe und Klarheit zu erwandern. Die Bewegung auf der Reise, so hofft er, werde ihm zuträglicher sein als das Brüten daheim. Im Freien glaubt er freier denken zu können. Sobald er ein neues Strebensziel gefunden hat, wird er heimkehren. Welch ein greller Gegensatz zwischen der „seelenheitern“ Stimmung nach der Würzburger Reise und der tiefmelancholischen Stimmung wenige Monate später! Damals glaubte er sich dem Gipfel alles Erdenglücks ganz nahe, jetzt liegt er nach „donnerndem Fall“ in einer Tiefe, die ihm jeden Ausblick auf Glück versperrt. Der Thätigkeitsdrang in seinem Innern verlangt gebieterisch nach Bethätigung, aber er muß ihn zurückpressen, weil er kein Ziel hat. Ein provisorisches Thun aber ist ihm weniger möglich als jedem andern, da er keinen Schritt thun kann, ohne sich deutlich bewußt zu sein, wohin er will (11. Brief an Ulrike).

Es muß nun noch ein Blick auf die Entwicklung gethan werden, die Kleists Verhältnis zu Wilhelmine während unseres Zeitabschnitts nimmt. Sie bewegt sich mit großer Folgerichtigkeit in den bereits bezeichneten Richtungen. Kleist ist auch jetzt nicht zunächst der Liebende, der Liebe giebt und nimmt, er ist vor allem der Bildner seiner Braut oder doch wenigstens der verantwortliche Leiter ihrer Selbstbildung. Bezeichnend ist ein Gleichnis, mit dem er seine Arbeit an Wilhelmine veranschaulicht: sie ist ihm der Stein, den er bearbeitet, um den Glanz aus ihm hervorzulocken. Während sich sonst ein Liebender an dem freut, was die Geliebte ist, an ihrem Selbst, an ihrer Eigenart, freut sich Kleist, an dem, was die Geliebte erst wird; seine Freude an ihr wächst in dem Maße, in dem sie sein Ideal von Weiblichkeit in sich darzustellen sucht. Nicht das ist sein Interesse, die Individualität Wilhelmines im Sinne ihrer Anlagen weiter zu entwickeln, ihr Selbst auf einen immer reineren Ausdruck zu bringen, er freut sich, daß nach ihrem Geständnis die Liebe in ihrer Seele eine völlige Revolution herbeizuführen beginnt (XVII. Brief). Einen geradezu harten Ausdruck findet Kleists Tendenz in den Schlußworten des XIX. Briefes: „Ich freue mich“, schreibt er hier der Braut, „daß ich Dich nicht wieder kennen werde, wenn ich Dich wieder-

sehe.“ Jeder Brief ist ihm ein Dokument, an dem er die Seele Wilhelmines prüft; ein Wechsler, meint er, könne die Echtheit der Banknote, die sein Vermögen sichern soll, nicht ängstlicher untersuchen als er die Seele seiner Braut.

In einigen Briefen sieht man Kleist gleichsam über der Arbeit an der geistigen Bildung Wilhelmines. Es ist umsomehr erforderlich, Kleist hierbei zu beobachten, als es seine eigenen und zwar vor allem seine dichterischen Interessen sind, welche ihm die Methode und das Ziel seiner Bildungsarbeit gezeigt haben. Die Kunst zu sehen könnte man das nennen, was Wilhelmine unter Kleists Anleitung lernen soll. Wie er selbst die uns umgebende Welt im dichterischen und im lehrhaften Interesse, einerseits auf Gleichnisse, anderseits auf „moralische Revenuen“ ausbeutete (s. oben S. 31 f.), so sollte nun auch Wilhelmine lernen, die Erscheinungen wahrzunehmen und etwas von ihnen zu lernen; und zwar ist es eine zweifache Frage, die sie an die Natur richten soll: sie soll bei der einzelnen wahrgenommenen Erscheinung entweder fragen: „Worauf deutet das hin?“ oder: „Womit hat das eine Ähnlichkeit?“ Im ersten Falle ist es auf eine nützliche Lehre, im zweiten auf ein Gleichnis abgesehn. An Beispielen verdeutlicht Kleist seine Absicht. So soll Wilhelmine z. B. beantworten, worauf es hindeute, daß der Mensch nicht wie das Tier den Kopf zur Erde neige, sondern aufrecht gebaut sei. Noch naiver ist die andere Frage, worauf es hindeute, daß der Mensch mehr Ohren hat als Münder. Ein interessantes Gleichnis aber, meint Kleist, lasse sich aus der Beobachtung ziehn, daß dem in die Sonne blickenden Menschen alle Gegenstände ihre Schattenseite zukehrten. Diese Bearbeitung der gemachten Wahrnehmungen wünscht Kleist mit nachhaltigem Eifer betrieben zu sehn; jeden Spaziergang müsse Wilhelmine „bereuen“, der sie nicht um einen Gedanken bereichert hätte. Selbst die Tagesarbeit soll sie durch Achtsamkeit auf den Sinn der Erscheinungen veredeln. Einige Beispiele mögen seine Meinung bei dieser wunderlichen Forderung verdeutlichen: Wenn Wilhelmine beim Stricken des Strumpfes eine Masche von der Nadel fällt, und sie, ehe sie weiter strickt, die heruntergefallene wieder aufnimmt, damit nicht der eine aufgelöste Knoten die andern auflöse, so soll sie sich fragen, welche Lehre für ihre Bildung aus diesem Thun zu ziehen sei. Nicht ohne einen starken Anflug von Komik ist es aber, wenn Kleist beim Auswaschen eines schmutzigen Taschentuchs die „hohe, erhabene Lehre“ gewonnen sehn will, daß wir bloß rein zu sein bedürfen, um in der schönsten Farbe der Unschuld zu prangen. Aber nicht nur die einfachen Wahrnehmungen, die ein achtsames Auge auch ohne Anleitung macht, sollen den Stoff zum Selbstdenken abgeben, Wilhelmine soll auch populärwissenschaftliche Bücher, wie etwa des Frankfurter Physikers Wünsch „kosmologische Unterhaltungen“, zur Hand nehmen, um die Natur mit geschultem Auge ansehn zu lernen und so reichlicheren Stoff für die Exercitien im Selbstdenken zu gewinnen. So soll Wilhelmine z. B. ein Gleichnis aus der Thatsache ziehn, daß zwei Marmorplatten nur dann unzertrennlich

an einander hangen, wenn sie sich in allen ihren Punkten berühren (XIV. Brief).[1])

Was Kleist hier Wilhelmine so eindringlich empfiehlt, das übt er selbst unausgesetzt. Sein Geist ist förmlich darauf eingeschult, in dem Wahrgenommenen das tertium comparationis für ein Gleichnis zu finden. Eines Tages öffnet er das Schubfach seines Tisches, in dem sein Feuerzeug, Stahl und Stein lag; durch den bloßen Anblick, so berichtet er, wird er im Geiste durch anderthalb Jahre in die Zeit zurückgeführt, wo er und Wilhelmine noch unempfindlich neben einander wohnten (XIV. Brief). Er hat sich für seine Gedanken ein kleines „Ideenmagazin" angelegt, das er täglich vergrößert und für das er auch aus Wilhelmines Erarbeitetem Beiträge erwartet. Die Arbeit für dies Ideenmagazin ist ein Stück seiner Vorbereitung für das „schriftstellerische Fach" (a. a. O.). Ein Beweis, wie sehr er die Denkarbeit Wilhelmines in eben die Bahnen einzulenken wünscht, in denen er selbst sich bewegt, zeigt der Wilhelmine gegebene Hinweis, bei einem Bilde oder Gleichnisse komme es vor allem auf möglichst genaue Übereinstimmung in allen Teilen der beiden verglichenen Gegenstände an. Als Übungsbeispiel empfiehlt er ihr die Vergleichung des Menschen mit einem Klavier; sie soll dabei die Saiten, die Stimmung, den Stimmer, den Resonanzboden, die Tasten, den Spieler, die Noten u. s. w. in Erwägung ziehn und zu jedem das Ähnliche beim Menschen herausfinden.

Wilhelmine befolgt Kleists Winke mit rührender Beflissenheit; er ist glücklich darüber, daß sie das Talent, wahrzunehmen, d. h. mit der Seele den Eindruck der Sinne aufzufassen, besitzt; und noch mehr: sie weiß auch im Stile Kleists mit dem Sinnlichen der Wahrnehmung ein Geistiges zusammenzuschauen. Sie beantwortet nicht nur Kleists Fragen, sondern sucht auch auf eigene Hand; so findet sie z. B., es komme für die Art, wie fremde Gegenstände auf einen Menschen einwirken, ebenso wie beim Spiegel vor allem auf seine eigene Natur an. Die Resultate ihrer Studien sind „Aufsätze", die Kleist mit überschwenglicher Freude als sichere Unterpfänder des gemeinsamen Glücks und als Beweise seines Lehrerfolgs bewillkommnet (XVII. Brief).

---

[1]) Kleist wendet auch noch eine zweite Methode an, um Wilhelmines Scharfsinn im Auffinden des Ähnlichen zu prüfen. In den oben mitgeteilten Beispielen kam es darauf an, zu einem durch die äußere Wahrnehmung gegebenen Gegenstande oder Vorgange ein geistiges Gegenstück zu finden, das mit jenem durch das tertium comparationis verknüpft ist und so durch jene Objekte der äußeren Wahrnehmung veranschaulicht wird. In einem späteren Briefe (dem XVI.) empfiehlt Kleist der Braut Fragen wie z. B.: „Was ist lieblich?" „Was ist niederschlagend?" „Was ist anbetungswürdig?" u. s. w. auf verschiedene Blätter aufzuschreiben und die unter den Prädikatsbegriff der Frage fallenden Beispiele darunterzusetzen. Er selbst fängt die Reihen dieser Beispiele so an: „Lieblich ist ein Maitag, eine Fürsichenblüte" (sic!), eine frohe Braut; niederschlagend ist ein Regen am Morgen einer geplanten Lustpartie, Kälte in der Antwort, wenn man herzlich und warm frägt u. s. w. Hier ist also der Vergleichungspunkt gegeben, und es gilt Vorstellungen unter den gegebenen Begriff unterzuordnen, die mit einander vergleichbar sind.

Wie sehr Kleist darauf aus ist, Wilhelmines Wesen dem seinigen anzugleichen, dafür noch einen Beleg: Kleist ist eine reflektierende Natur par excellence. Seine eigene Seele, sein Ich ist das vornehmste Objekt seines Denkens. Vielleicht hat niemand so das Unglück des steten Reflektierens auf sich selbst empfunden wie eben Kleist; niemand vielleicht so bestimmt die Erfahrung gemacht, daß selbst dem eindringlichsten Nachdenken über sich selbst der Untergrund des seelischen Lebens dunkel bleibt. Ein äußeres Hilfsmittel bei der Reflexion auf sich selbst war für Kleist das Tagebuch, das er mit großer Pünktlichkeit führte und das jedenfalls die Unterlage für die Geschichte seiner Seele bildete, mit der er sich beschäftigte. Ein Tagebuch zu führen empfiehlt er auch Wilhelminen; in dasselbe soll sie abends eintragen, was sie am Tage sah, dachte und fühlte. „Wir werden uns", so begründet er seine Aufforderung, „in diesem unruhigen Leben so selten unserer bewußt, die Gedanken und die Empfindungen verhallen wie ein Flötenton im Orkane, so manche Erfahrung geht ungenützt verloren" (XIII. Brief). Auch soll Wilhelmine so lernen, Freude aus sich selbst zu entwickeln. Endlich sieht Kleist das Tagebuch als eine Art Abrechnungsbuch an, in dem Wilhelmine an jedem Tage die Summe ihrer Handlungen ziehen könne, um sozusagen rechnungsmäßig die Zunahme an Vollkommenheit festzustellen.

Alles in allem ergiebt sich das Resultat, daß Kleists Verhältnis zu Wilhelmine sich in aufsteigender Linie bewegt. Freilich ist es keine wechselseitige Anpassung, die sich zwischen beiden vollzieht, denn Kleist giebt nichts von dem Seinen auf, während Wilhelmine sich in einer, wie es scheint, unbegrenzten Bestimmbarkeit dem Verlobten angleicht. Dem entspricht es auch, wenn Wilhelmine bei den schweren Seelenkämpfen Kleists nur die Rolle einer teilnehmenden Zuschauerin zugeteilt erhält.

5. **Die Reise nach Paris** (April—November 1801). Einen interessanten Einblick in Kleists Seelenleben gewährt die Geschichte seines Entschlusses zur Reise. Als ihn der Ekel vor aller wissenschaftlichen Arbeit ergriffen hatte, faßte er (wie bereits erwähnt wurde) den Entschluß, zu reisen. „Mein Wille ist," so schrieb er der Schwester am 22. März, „durch Frankreich (Paris), die Schweiz und Deutschland zu reisen." So energisch diese Ankündigung klingt, so wenig steht hinter ihr ein fester Wille; er selbst gesteht ein, mit dem Gedanken an diese Reise vorerst nur gespielt zu haben, dann aber durch die Gewalt der Verhältnisse zum Reisen gezwungen zu sein (XXIV. Brief an Wilhelmine). Kleist teilte seinen Entschluß darum der Schwester mit, weil er ihr früher einmal das Versprechen gegeben hatte, die Grenzen des Vaterlandes nicht ohne sie zu überschreiten. Dabei hegte er die Hoffnung, die Schwester werde wegen der großen Schnelligkeit und der außerordentlichen Kosten auf die Mitreise verzichten. Dieser Wunsch steigerte sich bei ihm zu dem Entschluß, der Schwester die ganze Reise abzuschreiben, als er hörte, wenn er mit der Schwester zu reisen beabsichtige, habe er Pässe nötig. Diese nämlich waren nur vom Minister erhältlich und zwar nur bei

Angabe eines hinreichenden Zwecks. Den wahren Grund aber konnte er nicht angeben, einen falschen wollte er nicht angeben. Noch ehe er aber Ulriken abschreiben konnte, erhielt er die Nachricht, daß Ulrike, reiselustig wie sie war, in drei Tagen bereits in Berlin eintreffen würde. Nun gedachte er ihr eine kleinere Reise vorzuschlagen — aber er konnte nicht mehr zurück, wie ihm beliebte, denn er selbst und sein Schwager hatten bereits von seinem Pariser Reiseplan gesprochen, und Kleist wollte nicht in den Ruf der Unentschlossenheit kommen. Er selbst kennzeichnet seine Zwangslage mit den Worten: „Ich mußte also nun reisen, ich mochte wollen oder nicht, und zwar nach Paris, ich mochte wollen oder nicht“ (XXIII. Brief an Wilhelmine). Nun mußte er auch einen Reisezweck angeben. Er griff zur Notlüge und gab als Reisezweck zunächst ganz allgemein Studien an, dann aber, offenbar von seinen Bekannten zu bestimmterer Fassung seiner Absichten gedrängt, mathematische und naturwissenschaftliche Studien. Der Minister, die Professoren und alle Bekannte beglückwünschten ihn; man gab ihm Adressen an französische Gelehrte mit und ließ Spannung auf die wissenschaftlichen Ergebnisse seiner Reise durchblicken. Kleist fühlte, er habe die Erwartung der Menschen gereizt, und sein Ehrgeiz duldete nicht, diese Erwartungen einfach Lügen zu strafen. So mußte er, der allem Wissen entfliehen wollte, sich mit dem Gedanken vertraut machen, studieren zu müssen; den Kreis der Gelehrten, jener „kalten, trocknen, einseitigen Menschen“, hatte er meiden wollen, nun sah er sich wieder in eben diesen Kreis hineingebannt. „Ach Wilhelmine,“ so ruft er aus der Tiefe seiner Drangsal, „in meiner Seele ziehen Gedanken durcheinander, wie Wolken im Ungewitter. Ich weiß nicht, was ich thun und lassen soll.“ Er sah sich durch die Verhältnisse gezwungen, eine Reise zu unternehmen, die er nicht gewollt hatte, eine Reisegesellschaft sich gefallen zu lassen, die ihm in seiner Stimmung nicht genehm war, und sich einen Reisezweck zu stecken, der ihn im Grunde der Seele anwiderte. Dem fernerstehenden Beobachter könnte es leicht scheinen, als handle es sich in dem ganzen Zusammenhang der Ereignisse nicht um einen Zirkel, in den Kleist magisch gebannt gewesen sei, als könne vielmehr Kleist durch einen freien Entschluß sich leicht Luft schaffen. Kennt man indes vor allem Kleists große Empfindlichkeit gegen das fremde Urteil und die Stärke seines Ehrgeizes, so wird man anerkennen, daß allerdings für den nach Selbstbestimmung ringenden Willen sehr starke Widerstände zu überwinden waren.

Kleist selbst stellt über die Verkettung von Umständen, die ihn wider seinen Willen zwangen, Reflexionen an, ähnlich denen, die Göthe vor dem Antritt seiner italienischen Reise machte. Er schrieb damals in sein Tagebuch: „Fragt das liebe unsichtbare Ding, das mich leitet und schult, nicht, ob und wann ich mag! Ich packte für Norden (Weimar) und ziehe nach Süden (Italien); ich sagte zu und komme nicht; ich sagte ab und komme .... Das weitere steht bei dem lieben Ding, das den Plan zu meiner Reise gemacht hat.“ Vergl. Wegweiser, I. Abt. S. 278 fg.

und III, 242. Es ist das „Dämonische“, dessen Walten Göthe in der Verwicklung der Verhältnisse witterte.

Kleist führt den Bericht, den er seiner Braut von den Ereignissen geben will, mit den Worten ein: „Ich will Dir erzählen, wie in diesen Tagen das Schicksal mit mir gespielt hat.“ Im weiteren Verlaufe spricht er von einem „blinden Verhängnisse“, das mit ihm gespielt habe. Bedeutsam ist ferner vor allem folgende Stelle: „Ach, Wilhelmine, wir dünken uns frei, und der Zufall führt uns allgewaltig an tausend feingesponnenen Fäden fort“ (XXIII. Brief). In dem folgenden Briefe äußert er, die ganze Periode seines Lebens vor der Pariser Reise und „das gewaltsame Fortziehn der Verhältnisse zu einer Handlung“, mit deren Gedanken er sich bloß zu spielen erlaubt hatte, seien ihm äußerst merkwürdig. Interessant ist ein Vergleich der bei dieser Gelegenheit von Kleist geäußerten Denkweise mit jener, die er beim Beginn seiner Studienzeit kundgab. Mit dem Hochgefühl eines Mannes, der sich selbst sein Schicksal schafft, sah er auf die vielen herab, die sich wie von unsichtbaren Kräften geleitet und gezogen fühlen und ihnen im Gefühl ihrer Schwäche folgen; er nannte sie unwürdig, ein Spiel des Zufalls, Puppen am Draht des Schicksals u. s. w. (3. Brief an Ulrike). Jetzt zweifelt er selbst an der uneingeschränkten Freiheit, kraft deren der Mensch das Schicksal leitet.

Kleists Stimmung beim Antritt der Reise schildert der XXIII. Brief. Hier heißt es: „Meine theure, meine einzige Freundinn! Ich nehme Abschied von Dir! — Ach, mir ist es, als wäre es auf ewig! Ich habe mich wie ein spielendes Kind auf die Mitte der See gewagt, es erheben sich heftige Winde, gefährlich schaukelt das Fahrzeug über den Wellen, das Getöse übertönt alle Besinnung, ich kenne nicht einmal die Himmelsgegend, nach welcher ich steuern soll, und mir flüstert eine Ahnung zu, daß mir mein Untergang bevorsteht.“ Wiederum drängt sich ein Vergleich auf: man denkt an die Stimmung des Dichters vor seiner Würzburger Reise. Damals lud er in dem Gefühl einer glücklichen Zukunft Wilhelmine ein, mit allen ihren Hoffnungen und Wünschen in das Schiff seines Glückes zu steigen und sich ihm anzuvertrauen, der mit Weisheit die Bahn der Fahrt entworfen habe, der die Gestirne des Himmels zu seinen Führern zu wählen und das Steuer des Schiffs mit starkem Arm zu lenken wisse.[1])

In der Beschreibung des „unwürdigen Zustandes“ der Menschen, die keinen Lebensplan haben, nennt Kleist auch als ein Charaktermerkmal

---

[1]) Zum Vergleich diene noch der Schluß des Goetheschen Gedichts „Seefahrt“, das aus eben den Stimmungen herausgeboren ist, denen die oben angeführte Reflexion über das Dämonische entstammt. Es ist dasselbe Bild verwandt wie in den beiden Kleistschen Briefstellen; der Dichter aber hält die Mitte zwischen allzu sicherem Kraftgefühl und völlig lähmendem Schwächegefühl. Die Stelle lautet:

„Doch er stehet männlich an dem Steuer;
Mit dem Schiffe spielen Wind und Wellen,
Wind und Wellen nicht in seinem Herzen.
Herrschend blickt er auf die grimme Tiefe
Und vertrauet scheiternd oder landend seinen Göttern.“

dieses Zustandes das immerwährende Schwanken zwischen unsichern Wünschen (3. Brief an Ulrike). Eben dieses Schwanken lernte er jetzt vor der Pariser Reise selbst kennen: „Nichts als Schmerzen", schreibt er der Braut, „gewährt dies ewig bewegte Herz, das wie ein Planet unaufhörlich in seiner Bahn zur Rechten und zur Linken wankt, und von ganzer Seele sehne ich mich, wonach die ganze Schöpfung und alle immer langsamer und langsamer rollenden Weltkörper streben, nach Ruhe." Man begreift diese Sehnsucht nach Ruhe, wenn man bedenkt, daß Kleist unter dem Drucke seines hochgespannten Thätigkeitsdranges unsäglich litt. Aber nicht die tote Ruhe der Erstarrung bedurfte er, sondern, um es bildlich zu sagen, die Ruhe der Magnetnadel, die, nachdem sie lange nach rechts und links ausschlug, ihren Nordpol gefunden hat.

Kleists Reisegefährtin, seine Schwester Ulrike, konnte ihm eben das nicht sein, was ihm einst Brockes gewesen war. Unmittelbar nach der Würzburger Reise schwankt er, ob er der Schwester nicht durch Offenbarung seines Reisezwecks den Beweis seines größten Vertrauens geben soll. Jetzt muß er klagen, er könne ihr alles mitteilen, nur nicht das, was ihm das Teuerste sei (XXV. Brief an Wilhelmine). „Ich ehre," schreibt er an einer anderen Stelle, „Ulriken ganz unbeschreiblich, sie trägt in ihrer Seele Alles, was achtungswürdig und bewundernswert ist; Vieles mag sie besitzen, Vieles geben können, aber es läßt sich, wie Göthe sagt, nicht an ihrem Busen ruhn." Während Brockes eine im Stil der Zeit gehaltene, entschieden ins Weibliche hineinspielende Natur war, treten im Charakter Ulrikens männliche Züge heraus: Kleist nennt sie ein „Amphibion" und mahnt sie gelegentlich, sich endlich ein sicheres Geschlecht zu wählen. So war Kleist auf der Reise mit sich allein. Erschwerend wirkte, daß die Stimmungen der beiden Reisenden völlig verschieden waren. Kleist reiste, um ins Klare mit sich zu kommen. Ulrike reiste, um zu reisen; Reisen war ihr so sehr Leidenschaft, daß sie gern mit Hilfe von Karten Gedankenreisen unternahm. Kleists Blick war zumeist sinnend nach innen gekehrt und mochte wohl oft traumverloren an den Objekten hinstreifen, Ulrike dagegen war anschauungsfroh den Außendingen zugewandt. Über Kleists Seele lagerte tragischer Ernst, Ulrike dagegen zeigte nach Kleists eigener Bemerkung ein lustiges, zu allem Abenteuerlichen aufgewecktes Wesen (XXV. Brief an Wilhelmine). [1])

Die Reise wurde in der zweiten Hälfte des April begonnen. Längeren Aufenthalt nahmen die Reisenden zuerst in Dresden. Die beiden Briefe an Wilhelmine, die sich auf diesen Aufenthalt beziehen (XXV und XXVI), enthüllen uns die eigenartige Daseinsweise, die Kleist in

[1]) Ulrikens abenteuerlicher Sinn gab sich z. B. in der Vorliebe kund, mit der sie sich in männliche Tracht verkleidete. Verkleidet hörte sie z. B. in Leipzig einer öffentlichen Vorlesung Plattners zu; aus den Worten, mit denen Kleist seinen Bericht hierüber einleitete („In Leipzig fand endlich Ulrike Gelegenheit zu einem Abenteuer"), merkt man, wie sehr Ulrike die Reise unter dem Gesichtspunkt einer Fahrt auf Abenteuer ansah.

Dresden und auf der weiteren Reise führte. Er lebte in dieser Zeit gleichsam ein Doppelleben; man muß an ihm den äußeren Menschen und den „inneren Menschen des Herzens" unterscheiden. Der äußere Mensch an ihm sah und hörte und nahm äußere Eindrücke auf, aber diese Eindrücke pflanzten sich nicht bis in den innern Menschen fort. Der innere Mensch wurde nicht von außen her bewegt, und doch herrschte in ihm eine qualvolle Unruhe.

Die Grundstimmung Kleists in Dresden war eine qualvolle. Er hatte eine „unaussprechliche Sehnsucht" nach einem Tropfen Freude, aber er ging leer aus; er fand nicht einmal genug Heiterkeit für einen Brief an seine Braut. Die Hauptquelle seiner Freuden war versiecht: Als eine reflektierende Natur (S. 46) entwickelte er seine Freuden aus sich selbst heraus; die Reflexion auf sich selbst war die vornehmste Quelle seiner Freuden. Diese Reflexion aber ist jetzt für ihn eine Quelle bitterer Leiden geworden, weil in seiner Seele Wünsche, Hoffnungen und Strebungen chaotisch durch einander wogten. Sonst war es nach seinem eigenen Geständnis seine Freude, sich selbst oder Wilhelminen sein Herz zu öffnen und seine Gedanken und Gefühle dem Papier anzuvertrauen; jetzt aber vernachlässigte er sogar sein eigenes Tagebuch, weil ihm vor allem Schreiben ekelte. Sonst waren die Augenblicke, wo er sich seiner bewußt ward, die schönsten; jetzt mußte er sie meiden, weil er an sich und seine Lage nicht ohne Schaudern denken konnte (XXVI. Brief). Dabei bewegte er sich in einem circulus vitiosus: weil sein Inneres der Schauplatz mit einander kämpfender Gefühle war, mied er es, die Reflexion auf sein Inneres zu lenken; weil er aber nicht auf sich reflektierte, gewann er keine Ruhe.

Die heitersten Augenblicke waren für den Reisenden die, in denen er sich selbst vergaß (XXV. Brief). Diese Selbstvergessenheit brachten ihm hier und da wohl äußere Zerstreuungen, die ihn von dem Insichhineinsinnen abhielten, vor allem aber die ästhetische Anschauung (Kontemplation). Versunken in die landschaftlichen Schönheiten Dresdens und seiner Umgebung sowie in die Kunstwerke der Stadt, vergaß er sich selbst und wurde, mit Schopenhauer zu reden, reines willenloses, schmerzloses Subjekt der Erkenntnis; es trat bei ihm der schmerzlose Zustand ein, von dem der Philosoph sagt: „Wir sind des schnöden Willensdranges entledigt, wir feiern den Sabbath der Zuchthausarbeit des Wollens, das Rad des Ixion steht still." [1])

Aus der Welt der Wissenschaft, des diskursiven Denkens, in der ihn der Zweifel um die Wahrheit gequält hatte, taucht sich Kleist tief in die Welt der Schönheit, der anschauenden Betrachtung, hinein. „Nichts war so fähig", schreibt er, „mich so ganz ohne alte Erinnerung wegzuführen von dem traurigen Felde der Wissenschaft, als die in dieser Stadt gehäuften Werke der Kunst. . . . Mir war so wohl bei diesem ersten

---

[1]) Welt als Wille und Vorstellung. 5. Aufl. I, S. 231.

Eintritt in diese für mich ganz neue Welt von Schönheit.“ Er besuchte die Bildergalerie, das Antikenkabinet, die Kupferstichsammlung und freute sich, vom Dienste des Verstandes losgesprochen, allein mit den Sinnen und dem Herzen genießen zu können. Stundenlang stand er vor der sixtinischen Madonna mit ihrem hohen Ernste und ihrer stillen Größe, — das Bild eines Menschen, der, selbst- und weltverloren, restlos in die Anschauung aufgegangen ist. Wenn er auf seinen Spaziergängen junge Künstler fand, die nach der Natur zeichneten, beneidete er sie, die allein im Schönen lebten und von keinem Zweifel „um das Wahre, das sich nirgends findet“, gequält wurden. Wie er hier Künstler zu sein wünscht, um aus den Zweifeln herauszukommen, so erweckt der Anblick eines mit Inbrunst betenden Gläubigen in ihm die Sehnsucht, aller Zweifel ledig beten zu können. Seiner Scheu vor allem Denken entspringt auch seine Bewunderung des katholischen Gottesdienstes, der nicht nur zu „dem kalten Verstande“ spreche, sondern alle Sinne errege. So wird die Welt der fünf Sinne das Asyl des von Zweifeln Verfolgten.

Neben der Kunst war es das Naturschöne, das ihn in die Stimmung ästhetischer Kontemplation hineinzog. Und hier empfängt er nicht bloß, sondern produziert auch: Mit den Mitteln seiner Kunst entwirft er wie auf der Würzburger Reise Landschaftsbilder; keine Kopien, wie sie jene jungen Künstler zeichneten, die er um ihre Kunst beneidete, sondern dichterische Schilderungen, in denen er persönliches Leben in die Landschaft hineinschaute. Ein Beispiel zeige die enge Verwandtschaft dieser landschaftlichen Studien mit den früheren.

„Dreßden hat eine große feierliche Lage, in der Mitte der umkränzten Elbhöhen, die in einiger Entfernung, als ob sie aus Ehrfurcht nicht näher zu treten wagten, es umlagern. Der Strom verläßt plötzlich sein rechtes Ufer, und wendet sich schnell nach Dreßden, seinen Liebling zu küssen. Von der Höhe des Zwingers kann man seinen Lauf fast bis nach Meißen verfolgen. Er wendet sich bald zu dem rechten, bald zu dem linken Ufer, als würde die Wahl ihm schwer, und wankt, wie vor Entzücken, und schlängelt sich spielend in tausend Umwegen durch das freundliche Thal, als wollte er nicht in das Meer.“

Kleists Freude an möglichst vielseitig entwickelten Gleichnissen (s. oben S. 45) zeigt seine Schilderung der Elbe bei Lowositz. Wie eine Jungfrau unter Männer tritt, so tritt sie schlank und klar unter die Felsen. Zu diesem Zuge des Bildes folgt nun der Gegenzug: das rohe Geschlecht der Felsen drängt sich, den Weg ihr versperrend, um sie herum, der Reinen ins Antlitz zu schauen. Und nun der dritte Zug: sie aber windet sich, flüchtig errötend, hindurch.

Das Resultat der Pariser Reise war der Entschluß Kleists, aus dem ganzen „Milieu“, das ihn bis jetzt umgeben hatte, herauszutreten und Landmann zu werden. Die Geschichte der Pariser Reise ist vor allem die Geschichte dieses Entschlusses. Um ihn zu verstehen, muß man ihn in seine Faktoren zerlegen, denn er ist das Produkt mehrerer Faktoren. Sofern Kleist mit seinem Entschlusse aus seinem

Milieu herausstrebt, wurzelt der Entschluß in dem Ungenügen, das er in einer für ihn verständnislosen Gesellschaft empfand, in seiner Empfindlichkeit gegenüber den Urteilen seiner Umgebung, in seinem „Ehrgeiz“ und in jener unerklärlichen Verlegenheit, von der oben die Rede war. Nach seiner positiven Seite hin wurzelt der Entschluß Kleists in einem rousseauisch gefärbten Behagen an idyllischem Stillleben im Umgang mit schöner Natur. So pries er bereits in einem Briefe von der Würzburger Reise Wilhelminen ein enges und „einfältiges“, wie für einen Weisen gebautes Häuschen im plauenschen Grunde als den rechten Ort für häusliches Stillglück, als „das wahre Vaterland der Liebe“. Und in der Zeit seines Zerfalls mit der Wissenschaft schreibt er an Wilhelmine: „Ach Wilhelmine, schenkte mir der Himmel ein grünes Haus, ich gäbe alle Reisen, und alle Wissenschaft, und allen Ehrgeiz auf immer auf.“ (XXIII. Brief.) Die beiden bisherigen Bestimmungsgründe für Kleists Entschluß reichen weit in seine Vergangenheit zurück. Hingegen finde ich die erste Spur seiner Hinneigung zum Landleben in dem 2. Briefe über seinen Dresdener Aufenthalt. Von einer Bootfahrt auf der Elbe erzählt er hier: „Es war so still auf der Fläche des Wassers, so ernst zwischen den hohen, dunkeln Felsenufern, die der Strom durchschnitt. Einzelne Häuser waren hie und da an den Felsen gelehnt, wo ein Fischer oder ein Weinbauer sich angesiedelt hatte. Mir schien ihr Loos unbeschreiblich rührend und reizend — das kleine einsame Hüttchen unter dem schützenden Felsen, der Strom, der Kühlung und Nahrung zugleich herbeiführt, Freuden, die keine Idylle malen kann, Wünsche, die nicht über die Gipfel der umschließenden Berge fliegen — ach, liebe Wilhelmine, ist Dir das nicht auch alles so rührend und reizend wie mir? Könntest Du bei diesem Glück nicht auch Alles aufgeben, was jenseits der Berge liegt? Ich könnte es — ach, ich sehne mich unaussprechlich nach Ruhe. Für die Zukunft leben zu wollen — ach, — ist ein Knabentraum, und nur wer für den Augenblick lebt, lebt für die Zukunft. Ja wer erfüllt eigentlich getreuer seine Bestimmung nach dem Willen der Natur, als der Hausvater, der Landmann? Ich malte mir ein ganzes künftiges Schicksal aus — ach, Wilhelmine, mit Freuden wollte ich um dieses Glück allen Ruhm und allen Ehrgeiz aufgeben.“

Bei diesem Briefe sei der Finger noch auf eine Stelle gelegt. Kleist nennt es Knabenträumerei, für die Zukunft leben zu wollen. Für die Zukunft leben aber bedeutet ihm — der Dichtung leben. S. oben S. 39. Er will also der Dichtkunst, wie es scheint, für alle Zukunft entsagen. Es wird sich zeigen, daß der dichterische Trieb in ihm stärker ist als dieser sein Wille.

Von Dresden fuhren die Reisenden über Leipzig, Halle, Halberstadt, Wernigerode, Göttingen, Kassel, Frankfurt, Mainz, Koblenz, Mannheim, Heidelberg, Straßburg. Am 10. Juli kamen sie in Paris an. „Wie die alten Ritter“ wanderten sie „von Burg zu Burg“. In jeder Stadt suchten sie „die Würdigsten“, die „Lehrer der Menschheit“ auf; mit welchen Gefühlen Kleist den Umgang der Gelehrten genoß, kann man ermessen, wenn man bedenkt, wie sehr er die Hoffnungen der Gelehrten

auf seine Pariser Studien als eine Verpflichtung empfand, die verhaßte Wissenschaft doch wieder aufzunehmen. Von den äußeren Reise-erlebnissen der Geschwister sei nur eins wegen der bedeutsamen Reflexionen Kleists über dasselbe erwähnt. Von Mainz aus machten sie eine Rheinreise nach Bonn; Kleist sog die Schönheiten des Rheinthals begierig in sich hinein, dieses Thales, „das sich bald öffnet, bald schließt, bald blüht, bald öde ist, bald lacht, bald schreckt.“ Mit einem aus seinem eigensten Empfindungsleben gewonnenen Bilde nennt er die Gegend schön wie einen Dichtertraum (XXIX. Brief an Wilhelmine). Während der Fahrt wurde das Fahrzeug von einem „unerhörten“ Sturme erfaßt, sodaß die Schiffer die Herrschaft über dasselbe verloren; das Schwanken des hin- und hergeschleuderten Schiffes setzte die Fahrgesellschaft in den größten Schrecken; ein jeder klammerte sich, alle anderen vergessend, an einen Balken an. Diese Situation gab Kleist die Veranlassung zu einer Reflexion, die sich von jetzt an öfter in seinen Gedankengängen findet, und der er im „Prinzen von Homburg“ eine dramatische Gestalt gegeben hat. Diese Reflexion liest sich wie ein Ausschnitt aus einem Werke modern pessimistischer Richtung. „Ach“, ruft er aus, „es ist nichts ekelhafter als die Furcht vor dem Tode. Das Leben ist das einzige Eigenthum, das nur dann etwas werth ist, wenn wir es nicht achten. Verächtlich ist es, wenn wir es nicht leicht fallen lassen können, und nur der kann es zu großen Zwecken nutzen, der es leicht und freudig wegwerfen könnte. Wer es mit Sorgfalt liebt, moralisch todt ist er schon, denn seine höchste Lebenskraft, nämlich es opfern zu können, modert, indessen er es pflegt. Und doch — o wie unbegreiflich ist der Wille, der über uns waltet! — Dieses räthselhafte Ding, das wir besitzen, wir wissen nicht von wem, das uns fortführt, wir wissen nicht wohin, das unser Eigenthum ist, wir wissen nicht, ob wir darüber schalten dürfen, eine Habe, die nichts werth ist, wenn sie uns etwas werth ist, ein Ding wie ein Widerspruch, flach und tief, öde und reich, würdig und verächtlich, vieldeutig und unergründlich, ein Ding, das jeder wegwerfen möchte, wie ein unverständliches Buch, sind wir nicht durch ein Naturgesetz gezwungen, es zu lieben? Wir müssen vor der Vernichtung beben, die doch nicht so qualvoll sein kann, als das Dasein, und indessen Mancher das traurige Geschenk des Lebens beweint, muß er es durch Essen und Trinken ernähren und die Flamme vor dem Erlöschen hüten, die ihn weder erleuchtet noch erwärmt.“ (XXIX. Br. an W.)

Dieser Aphorismus über den „Wert des Lebens“ ist ein klassischer Beleg für das, was man Stimmungspessimismus zu nennen pflegt; er wuchert aus dem Boden der Stimmungen, die ihn auf seiner Pariser Reise beherrschen. Charakteristisch ist die Form, die Kleist in seiner Reflexion verwertet, — das Paradoxon, eine sonst ihm nicht geläufige Denkform. Paradox ist vor allem die Bezeichnung des Lebens als einer Gabe, die nichts wert ist, wenn sie etwas wert ist. — Unwillkürlich fühlt man sich bei Kleists Worten an das Wort Christi erinnert: „Wer sein Leben lieb hat, der wird es verlieren; und wer sein Leben auf dieser Welt hasset, der wird es erhalten zum ewigen Leben“ (Joh. 12, V. 25).

Wem das irdische Leben „der Güter höchstes“ ist, kann es nicht an das wahre höchste Gut, das ewige Leben, setzen und geht darum dieses höchsten Gutes verlustig. Das ist der Sinn des christlichen Paradoxons. Zu der königlichen Freiheit des Christenmenschen gehört auch die Fähigkeit, um höherer, göttlicher Zwecke willen auf sein Leben, und sei es noch so inhaltvoll, verzichten zu können. Ähnlich, aber doch auch ganz anders Kleist. Sein Paradoxon hat etwas krankhaft „Forciertes“; das Zeichen der Menschenwürde ist ihm nicht sowohl die Fähigkeit, in dem Konfliktsfall das Leben für einen höheren Zweck aufopfern zu können, als vielmehr die Kunst, willkürlich, gleichsam spielend das Leben behalten und wegwerfen zu können. Zwar erkennt er an, daß man das Leben nur dann zu großen Zwecken nutzen kann, wenn man im stande ist, es leicht und freudig wegzuwerfen; aber es handelt sich dabei nicht um ein Abwägen von Werten, sondern um die, ich möchte sagen, formale Freiheit des Willens, mit dem Leben schalten und walten zu können. Zu Grunde liegt eine pessimistische Nichtachtung des Lebens, bezeichnend genug für eine Zeit, in der Kleist sein Leben, weil es inhaltslos geworden war, für völlig entwertet hielt. Eben jetzt erschien ihm sein Leben als ein unverständliches Buch, dessen Sinn er vergebens zu entziffern suchte, als ein Besitztum, das er nicht zu bewerten in der Lage war. Für die spätere dichterische Entwicklung am bedeutendsten ist der Schlußteil der Kleistschen Reflexion; das „Beben vor der Vernichtung“ hat er später im „Prinzen von Homburg“ als dramatisches Thema behandelt. Der Prinz steht unter dem „Naturgesetz“, kraft dessen der Mensch das Leben auch wider seinen Willen lieben muß; unter dem Zwange dieses Gesetzes hält er ein völlig inhaltsleer gewordenes Leben um jeden Preis fest. Es ist Schopenhauer gewesen, der für jenen übermächtigen Trieb, von dem der Mensch im Leben festgehalten wird, die Bezeichnung „Wille zum Leben“ geprägt hat. Seine Gedanken über diesen Willen knüpft Schopenhauer gern (ähnlich, wie es Kleist thut) an die Thatsache der Todesfurcht (horror mortis) an; die Todesfurcht ist ihm die Kehrseite des Willens zum Leben. Die Anhänglichkeit an das Leben kann aber nicht in dem objektiven Wert des Lebens begründet sein, da das Leben ein stetes Leiden oder wenigstens ein Geschäft ist, das die Kosten nicht deckt; vor der Erkenntnis erscheint sie thöricht, da das Nichtsein dem Sein vorzuziehen ist; sie ist blind und unvernünftig. So wurzelt der Wille zum Leben in dem Naturgrunde unseres Wesens, oder vielmehr der Wille zum Leben ist das innerste Wesen des Menschen selbst.[1])

Wie weit wurde nun in dem zweiten Reiseabschnitt Kleists eigentlicher Reisezweck, über sich selbst und seinen Lebensberuf ins Reine zu kommen, gefördert? Während des Dresdener Aufenthalts ahnte er in dem Leben als Landmann seine Bestimmung. Auch während der weiteren Reise behält er diese Meinung, denn nur das Ziel, urteilt

---

[1]) Welt als Wille und Vorstellung II, S. 271 und 531 f.

er, kann das rechte Lebensziel sein, das die „reine Natur“ dem Menschen steckt; „reine Natur“ natürlich im Sinne Rousseaus verstanden. Trotzdem aber kommt er zu keinem festen Entschlusse, denn immerfort beherrscht ihn die Besorgnis, wenn er vorschnell ein falsches Ziel ergriffe, seine Bestimmung zu verfehlen und so ein ganzes Leben zu verpfuschen. (S. 20). Wie künstlich sich Kleist in dem Zustande des nicht bestimmten Willens erhielt, zeigt die Mitteilung an Wilhelmine, er hüte sich, etwas von seinem Innern aufzuschreiben, weil er eben durch das Aufschreiben in gewisser Weise bestimmt werde. Selten mag ein Mensch die Qualen des nach keiner Richtung bestimmten Willens (des liberum arbitrium indifferentiae im psychologischen Sinne) durchgekostet haben wie Kleist. In seiner Seele, so erzählt er, kämpften Gedanken mit Gedanken, Gefühle mit Gefühlen. Seine Wünsche wechselten, bald trat der eine, bald der andre ins Dunkel, „wie die Gegenstände einer Landschaft, wenn die Wolken darüber hinziehn.“ Echt Kleistisch ist es, daß er den Zustand seiner Seele in Gleichnissen vorstellig macht; ein wahres Musterbeispiel für die Art Kleistscher Gleichnisse aber ist das folgende, mit dem er Wilhelmine ein allgemeines Bild seines Seelenzustandes geben will. Er schreibt: „Alles liegt in mir verworren, wie Werchfasern im Spinnrocken, durch einander, und ich bin vergebens bemüht, mit der Hand des Verstandes den Faden der Wahrheit, den das Rad der Erfahrung hinaus ziehen soll, um die Spule des Gedächtnisses zu ordnen“ (XXVII. Brief). Dies Gleichnis, das offenbar viel zu geklügelt ist, um seinen Zweck, die Veranschaulichung, zu erfüllen, zeigt wieder die für Kleist so charakteristische Lust, einem Gleichnis mehrere, womöglich zu einer Reihe geordnete tertia comparationis abzugewinnen.

Anfang Juli zog Kleist mit Ulrike in Paris ein. Kleist in Paris — das ist ein Widerspruch. Denn man muß es einen Widerspruch nennen, daß ein Mensch, der mit sich selbst ins Reine kommen wollte, in die Stadt reiste, die den Sinnen viel, dem Gemüte fast nichts bot. Kleist selbst äußert gelegentlich, er könne keinem Menschen, nicht einmal sich selbst über die Pariser Reise Rechenschaft geben. Was Paris ihm bot, waren Zerstreuungen. Im Anfang seines Aufenthalts zog er bisweilen auf „die Jagd“ nach dem Genuß aus, es den Franzosen nachthuend, die (nach Kleists Bemerkung) den ganzen Tag mit allen ihren Sinnen auf die Jagd gingen, um den Genuß zu fangen; aber er kehrte ermüdet, ohne Beute heim. Schließlich zog er sich, da er so wenig für sein Bedürfnis fand, ganz in die Einsamkeit zurück und — dichtete.

Als Kleist in Paris einzog, hatte der Gedanke an eine bäuerliche Existenzweise in ihm noch nicht gesiegt. In Paris siegte er. Und zwar waren es gerade die Pariser Eindrücke, die den Ausschlag geben halfen. Die Unnatur des Pariser Lebens steigerte seine Sehnsucht nach Natur zum heißen Verlangen. Wenn er ohne Beute von seiner „Jagd“ nach dem Genuß heimkehrte, so stand er wohl auf

dem Pont-neuf, über der Seine,[1]) „dem einzigen schmalen Streifen Natur", der sich in die „unnatürliche Stadt" verirrte, still und empfand dann eine unaussprechliche Sehnsucht, nach den bläulich in der Ferne verdämmernden Höhn zu entfliehn. Nach einem Besuch im hameau de Chantilly, einer parkähnlichen Anlage, in der die Pariser, der Überkultur und Unnatur müde, Natur zu genießen glaubten,[2]) strömt Kleist seine Sehnsucht nach wahrer Natur in folgender großartigen, wenn auch nicht ganz von der Künstelei der Kleistschen Gleichnismanier freien Anrede an die Natur aus: Große, stille, feierliche Natur, Du, die Cathedrale der Gottheit, deren Gemälde der Himmel, deren Säulen die Alpen, deren Kronleuchter die Sterne, deren Chorknaben die Jahreszeiten sind, welche Düfte schwingen in den Rauchfässern der Blumen gegen die Altäre der Felder, an welchen Gott Messe lieset und Freuden austheilt zum Abendmahl unter der Kirchenmusik, welche die Stürme und die Gewitter rauschen, indessen die Seelen entzückt ihre Genüsse an dem Rosenkranz der Erinnerung zählen, — so spielt man mit Dir —? (Briefe an W. S. 211 fg.)

Aber noch von einer anderen Seite her wurde Kleist durch die Pariser Eindrücke zu seinem späteren Entschlusse geführt. Was ihm längst sein Gefühl gesagt hatte, daß die Wissenschaften die Menschen weder besser noch glücklicher machten, das bestätigten ihm in Paris „alle Sinne". Thun wir einen Einblick in die Gedanken, die den philosophischen Niederschlag seiner Pariser Beobachtungen darstellen! Rousseau hatte die Frage, ob die Wissenschaften die Menschen glücklich gemacht haben, mit nein beantwortet. In der höchsten Sittenlosigkeit, die in Paris trotz der höchsten Wissenschaft herrschte, fand Kleist den Thatsachenbeweis für diese Behauptung. Indes läßt Kleists dialektischer Scharfsinn ihn nicht bei dem Rousseauschen Satz stehn bleiben; er verfolgt ihn in seine Konsequenzen hinein. Wäre Rousseaus Satz richtig, so müßte man, um wieder glücklich zu werden, alle Kenntnisse vergessen; nun aber besitzt der Mensch ein unwidersprechliches Bedürfnis, sich aufzuklären; diesem Bedürfnis würde er so lange folgen, bis er wieder Bildung genug erlangt hätte, um einzusehn, daß Bildung unnütz ist. Ein solches Thun vergleicht Kleist der Arbeit des Sisyphus, dem Urbild schwerer, aber zweck- und resultatloser Arbeit. Und noch ein Zweites. Wohl sichert, so argumentiert er mit Rousseau, die Unwissenheit unsere Einfalt, unsere Unschuld und alle Genüsse der freundlichen Natur, aber er verkennt auch

---

[1]) Es ist, als wenn er mit dem Seinestrom Mitleid empfände, „der, wie mancher fremde Jüngling, rein und klar in diese Stadt tritt, aber schmutzig und mit tausend Unrath geschwängert, sie verläßt, und der in fast gerader Linie sie durchschneidet, als wollte er den ekelhaften Ort, in welchen er sich verirrte, schnell auf dem kürzesten Wege durcheilen."

[2]) In Wahrheit lief der Naturgenuß im hameau de Ch. auf eine leere Spielerei und einen lächerlichen Selbstbetrug hinaus. Das Mittagsmahl nahm man z. B. in einer Fischerhütte ein; die raffiniertesten Speisen und die feinsten Weine wurden aufgetragen, — aber in hölzernen Näpfen und irdenen Gefäßen. So fand sich der Pariser mit seinem Rousseau ab.

nicht, daß dieselbe allen Greueln des Aberglaubens die Thore öffnet. Über diese Aporie hinaus kommt unser Philosoph nicht. Das Resultat seines Denkens ist: „Wir mögen am Ende aufgeklärt oder unwissend sein, so haben wir dabei so viel verloren als gewonnen. — Und so mögen wir denn vielleicht am Ende thun, was wir wollen, wir thun recht.“

Es ist ganz bezeichnend für die damalige Weltanschauung Kleists, daß er bei diesem resultatlosen Resultat seines Denkens stehn bleibt. Die ganze Betrachtung über Wert und Unwert der Wissenschaft leitet er mit den Worten ein: „O wie unbegreiflich ist der Wille, der über die Menschengattung waltet.“ Mit demselben Ausruf leitete er bereits die Betrachtung über den Widerspruch zwischen Lebenswillen und Lebenswert ein (s. o.). In derselben Richtung liegt auch die Reflexion über die Verantwortlichkeit, die sich ebenso wie die Reflexion über den Wert der Bildung im XXX. Brief an Wilhelmine findet. Es besteht nach Kleists Ansicht ein Widerspruch zwischen der dem Menschen von Gott auferlegten Verantwortung und der unvollkommenen Einsicht des Menschen in den Zweck seines Daseins und damit in seine Pflichten. Gott befindet sich für das menschliche Denken gleichsam im Selbstwiderspruch, wenn er den Menschen für ein Leben verantwortlich macht, dessen Sinn und Bestimmung dieser nicht versteht. Den Einwurf, daß eine Stimme im Innern uns deutlich sage, was recht sei, entkräftet Kleist durch den Hinweis auf die ethnologische und geschichtliche Verschiedenheit des Gewissensinhalts. Endlich gehört hierher noch die Betrachtung über das „absolut Böse.“ Hier nimmt Kleist Anstoß an dem Widerspruch zwischen dem sittlichen Unwert vieler Handlungen und dem hohen Wert ihrer Folgen. „Was ist böse? absolut böse?“ — so fragt er, und er antwortet: „Tausendfältig verknüpft und verschlungen sind die Dinge der Welt, jede Handlung ist die Mutter von Millionen andren, und oft die schlechteste erzeugt die besten.“ Alle diese Betrachtungen über die unauflöslichen Denkwidersprüche im Dasein führen aber Kleist nicht etwa zur Gottesleugnung; er will mit dem Nachweis jener Widersprüche nicht das Dasein, sondern die Erkennbarkeit Gottes leugnen; sein Gott ist ein „unbegriffener“, wie er ihn selbst gelegentlich nennt, ein Rätsel, wie ihn Sylvester in den „Schroffensteinern“ bezeichnet. Es wird sich zeigen, daß Kleists erstes Drama in dieser Gottesanschauung wurzelt.

Sowohl die ganze griechische Philosophie wie auch die neuere Philosophie zeigt den Gegensatz zweier konträr entgegengesetzter Lebensanschauungen, die sich durch ihre gegensätzliche Anschauung über das höchste Gut charakterisieren; die eine, die hedonistische, sieht das höchste Gut, den Zweck des Lebens, in der Lust; die Tugend ist nur als Mittel der Lusterregung ein Gut. Die andere sieht die Tugend als das höchste Gut an; die Glückseligkeit ist eine Folge der Tugend. Wir sahen, wie Kleist bei seinem Übergange zur Universität die letztere Lebensanschauung mit großem Pathos ergriff. Jetzt ist sein Lebensideal hedonistisch geworden.

Seine Philosophie ist jetzt: „leben, so lange die Brust sich hebt, genießen, was rundum blüht, hin und wieder etwas Gutes thun, weil das auch ein Genuß ist, arbeiten, damit man genießen und wirken könne, Andern das Leben geben, damit sie es wieder so machen und die Gattung erhalten werde — und dann sterben" (a. a. O.). Genießen, das ist ihm der Preis des Lebens. Und zwar ist ein solches Leben im Genuß und für den Genuß das, was nach Kleists Meinung der Himmel sichtbar, unzweifelhaft von uns fordert. Neben diesen hedonistischen Gedanken liegen indes unvermittelt Gedanken anderer Art. Eben hatte für ihn die Tugend nur als Mittel der Lusterregung Wert; wenige Zeilen später ruft er aus: „Ja, es liegt eine Schuld auf den Menschen, Gutes zu thun." Dieser Gedanke gehört in einen merkwürdigen Gedankenkreis hinein: der Himmel, so urteilt Kleist, ist verpflichtet, seinen Geschöpfen Lebensgenuß zu geben; die Verpflichtung der Menschen ist, ihn zu verdienen (a. a. O.); er denkt sich also das Verhältnis zwischen Gott und Mensch als ein Vertragsverhältnis, in dem der Mensch seinerseits zu sittlichem Handeln verpflichtet ist. Diese Anschauung aber verträgt sich mit der hedonistischen Denkweise nicht.

Noch in einer zweiten Beziehung vollzieht sich ein völliger Umschlag in Kleists Denkweise: Sowie der Himmelsstürmer Faust nach einem in alle Tiefen und Höhen der Gottheit und Menschheit gerichteten Leben als Ansiedler endet und Sümpfe austrocknet, ehe er in den Himmel eingeht, so gelangt jetzt Kleist nach Jahren mächtigen Hochstrebens zu der Weisheit, daß der Mensch die auf ihm liegende „Ehrenschuld", Gutes zu thun, am besten in bäuerlicher Existenzweise tilgen könne. Als er von der Würzburger Reise heimgekehrt war, lebte er mit seinen Gedanken und Hoffnungen in der Zukunft und pflückte sich selbst in der Zukunft den Lorbeer des Ruhms; jetzt hält er es für „unsinnig", wenn man nicht gerade für die Quadratrute lebe, auf welcher, und für den Augenblick, in welchem man lebe. Wenn sich ihm die drei Wünsche erfüllen, die er sich beim Auf- und Untergange der Sonne, wie ein Mönch seine drei Gelübde, wiederholt, so will er alles Streben nach Ruhm, allen Ehrgeiz fahren lassen. Es wird sich zeigen, daß der von Kleist jetzt geplante Versuch einer Eintagsexistenzweise an zwei Mächten zu Schanden wird, deren Stärke er zur Zeit verkennt, an seinem Ehrgeize und an seinem dichterischen Drange (s. den XXX. Brief).

Um die Mitte des August, als er den XXX. Brief schrieb, war Kleist nahe daran, sich für seinen neuen Lebensplan endgiltig zu entscheiden. Demgemäß herrschte in seiner Seele eine ruhigere Stimmung. Es ist ihm, so sagt er in seinem alten, beliebten Bilde, so „wehmütig froh" zu Mute wie dem Schiffer, dessen Fahrzeug in einer langen finster stürmenden Nacht, gefährlich wankend, umhergetrieben ward, und der nun an der sanfteren Bewegung fühlt, daß ein stiller, heiterer Tag anbrechen wird. Wie argwöhnisch aber Kleist gegen sich selbst und gegen seine Entschlüsse ist, zeigt eine Bemerkung eben im XXX. Briefe. Er ist noch

nicht „bestimmt“ und fürchtet sich immer noch, sich durch ein geschriebenes Wort zu fixieren; noch immer fehlt es ihm an der Gewißheit und Sicherheit in der Seele. „Ich will mich nicht übereilen,“ schreibt er mit düsteren, tragischen Hintergedanken; „thue ich es noch einmal, so ist es das letztemal — denn ich verachte entweder alsdann meine Seele oder die Erde, und trenne sie.“ Als Dichter hat Kleist später in der Alkmene seines Amphitryon und in seinem Käthchen zwei Gestalten geschaffen, die durch ihr „unfehlbares Gefühl“ charakterisiert sind; namentlich Käthchen ist durch eine somnambule Sicherheit desselben ausgezeichnet. Sie folgt einem Gefühl, das durch nichts aus seiner Bahn geworfen wird. Das Geheimnis des unfehlbaren Gefühls erschloß sich dem Dichter aus seinen Erfahrungen vom Gegenteil. Er spricht gelegentlich von einer „Goldwage der Empfindung“; seine Empfindung gleicht den empfindlichen Goldwagen, deren Zeiger, einmal aus der Gleichgewichtslage gebracht, nur nach langen Oscillationen in dieselbe zurückkehrt.

Ein erhebliches Stück vorwärtsgerückt ist Kleists Entschluß um die Mitte des Oktober; vergl. den XXXI. Brief, datiert vom 10. Oktober 1801. Er fühlt sich jetzt von Tage zu Tage immer heiterer und hofft, die Natur werde ihm nun endlich einmal das Maß von Glück zumessen, das sie allen ihren Wesen schuldig sei. Der XXXI. Brief ist besonders deshalb ein wertvolles Dokument zur Geschichte der Seele Kleists, weil er in demselben gleichsam laut denkt. „Ein großes Bedürfnis ist in mir rege geworden“ — so beginnen seine Reflexionen. Man glaubt seinen Worten eine gewisse Freude über die Thatsache anzumerken, daß er unter dem Zwang eines solchen Bedürfnisses steht; giebt es doch seinem Denken über sich Klarheit und seinem Willen eine bestimmte Richtung für seine Bethätigung. Das Bedürfnis ist das Verlangen, etwas Gutes zu thun. „Es liegt eine Schuld auf dem Menschen“, schreibt er, „die, wie eine Ehrenschuld, jeden, der Ehrgefühl hat, unaufhörlich mahnt.“

Nachdem Kleist so einen festen Standort gewonnen hat, hält er Umschau, auf welchem Gebiete menschlichen Handelns er wohl jene Ehrenschuld abtragen könne. Er schreitet dabei via negationis vor. Zunächst handelt es sich für ihn um die Bestimmung des Umfangs seines Berufskreises. Für ein „thatenlechzendes Herz“ könne es, so meint er, zunächst ratsam erscheinen, sich einen großen Wirkungskreis inmitten der Welt etwa in der Gestalt eines Amtes zu suchen. Was ihn davon abhält, ist vor allem der Gegensatz, der zwischen seinen Wertmaßstäben und denen der Welt besteht; er kann sich nicht in ein „konventionelles Verhältnis der Welt“ hineinpassen, weil er viele ihrer Einrichtungen so wenig seinem Sinne gemäß findet. So kommt für Kleist also zunächst ein Amt nicht in Frage. Ebensowenig der wissenschaftliche Beruf. Kenntnisse haben für ihn nur insofern Wert, als sie zum Handeln vorbereiten. Ein wissender Mensch ist ihm „ekelhaft“, wenn er ihn seinem Werte nach mit einem handelnden Menschen vergleicht. Die Gelehrten „lernen und

lernen" und haben niemals Zeit, zu handeln. — Mit der Entscheidung gegen Amt und Wissenschaft hat sich Kleist zugleich gegen die Rückkehr in die Heimat entschieden. Bereits früher wurde darauf hingewiesen, wie empfindlich Kleist gegen das Urteil anderer war; so gut er wußte, wie verzerrt die Bilder waren, die durch die Spiegelung seines Charakters in dem Bewußtsein der Welt entstanden, so wenig war er gleichgiltig gegen das Werturteil seiner Kreise. Er selbst gesteht in unserem Briefe ein, daß seine Abhängigkeit von dem Urteile anderer eine Schwäche ist; aber er kann sich von dieser Schwäche umsoweniger frei machen, als er sich eingestehn muß, durch „einige seltsame Schritte" die Erwartung der Menschen gereizt zu haben; der Gedanke, nicht gehalten zu haben, was er versprochen hatte, war ihm qualvoll. Dabei hängt aber nicht etwa sein Urteil über sich selbst von dem Urteil der anderen ab; er mißt sich mit eigenem Maßstabe. Gegenüber dem von ihm in seinen Kreisen vorausgesetzten Urteile, er sei ein „verunglücktes Genie", beruft er sich mit ruhigem Selbstgefühl auf sein Herz, das die Tausende nicht übertreffen, die ihn vielleicht in den Kenntnissen übertreffen.

Wie oben mitgeteilt wurde (S. 38), hatte Kleist eine Zeit lang das „schriftstellerische Fach" als Lebensberuf im Auge gehabt; damals war ihm die schriftstellerische Arbeit auch als Erwerbsmittel willkommen gewesen. Jetzt weist er den Gedanken: „Bücherschreiben für Geld" weit von sich ab; er verachtet diesen „Erwerbszweig" aus vielen Gründen. Vor allem aus einem. Eben in dieser Zeit hat nämlich Kleist nach seinem eigenen Bericht, weil er unter den Menschen in Paris so wenig für sein Bedürfnis fand, in einsamer Stunde ein „Ideal" ausgearbeitet. Dies Werk aber auch nur zu veröffentlichen, will ihm unmöglich erscheinen. „Ich begreife nicht," schreibt er an Wilhelmine, „wie ein Dichter das Lied seiner Liebe einem so rohen Haufen, wie die Menschen sind, übergeben kann. Bastard nennen sie es. Dich wollte ich wohl in das Gewölbe führen, wo ich mein Kind, wie eine vestalische Priesterin das ihrige, feierlich aufbewahre bei dem Schein der Lampe." Was für ein Werk Kleist mit dem „Liede seiner Liebe" meint, weiß man nicht. Jedenfalls ist eins im höchsten Maße auffällig: die erneute dichterische Arbeit bleibt ohne allen sichtbaren Einfluß auf die Gestaltung seiner Lebenspläne. Der Grund hierfür ist wohl darin zu sehn, daß Kleist, an seiner dichterischen Begabung zweifelnd, sich der Führung seines dichterischen Triebes nicht anvertrauen wollte. An eben der Stelle des Briefs, an der er sich gegen die Bezeichnung als „verunglücktes Genie" im Sinne der Menschen wehrt, gesteht er zu, in seinem eigenen Sinne ein „verunglücktes Genie" zu sein. Ich bin versucht, hier an eine Selbstbeurteilung seiner dichterischen Begabung zu denken, wie wir sie aus späterer Zeit von ihm haben; man denke z. B. an jenes bekannte Wort: „Die Hölle gab mir meine halben Talente, der Himmel schenkt dem Menschen ein ganzes oder gar keines."

Nachdem Kleist die an sich möglichen Lebenswege als für ihn jetzt

ungangbar erklärt hat, kommt er mit dem Plane heraus, den er seit Monaten in seinem Kopfe hin- und herbewegt und auf den er Wilhelmine, man möchte glauben, methodisch vorbereitet hatte. Er will, so schreibt er, „im eigentlichsten Verstande“ ein Bauer werden; und zwar plant er, in der Schweiz einen Bauernhof anzukaufen. Zwei Beweggründe führt er für diesen seinen Entschluß ins Treffen. Diese Beweggründe hängen mit einander zusammen, doch ist ihr Ursprung verschieden: der eine entspringt aus dem Rousseautum des XVIII. Jahrhunderts, der zweite aus Kleists eigenster Natur. „Seine Bestimmung ganz nach dem Willen der Natur zu erfüllen“ und „das reinste, menschlichste, einfältigste Glück“ zu genießen, das ist die Absicht eines Rousseaugläubigen. Wenn Kleist aber „Ruhe vor den Leidenschaften“ sucht, wenn er ausruft: „Ach der unselige Ehrgeiz, er ist ein Gift für alle Freuden,“ so ist das eben Kleistisch. Seine Neigung zum Landleben wurzelt in seiner von Rousseau beeinflußten Empfindungsweise, seine Abneigung gegen das Milieu, in dem er bisher gestanden hat, in dem Verlangen, dem Ehrgeiz und damit dem Stecken des Treibers zu entfliehen. Er will sich aus den Verhältnissen losmachen, die ihn unaufhörlich zwingen zu streben, zu beneiden, zu wetteifern; nur in der Welt, glaubt er, sei es schmerzhaft, wenig zu sein, außer ihr nicht. Bei diesem Voranschlag laufen indes zwei Rechenfehler unter: einmal war Kleist, als er den äußern Zusammenhang mit der Welt löste, noch nicht innerlich ihr abgestorben, und außerdem brauchte er nicht den Maßstab anderer, um sich zu messen, da vor seinem innern Auge das Bild dessen, was er werden wollte, stand.

In seinen Plan hatte Kleist auch seine Braut mit eingeschlossen; sie sollte, so wünscht er, ihm als Weib in die bäuerliche Existenz folgen. Natürlich in Freiwilligkeit. Um sie in der freien Entscheidung nicht zu behindern, vermied er es, in dem ersten Briefe die Glanzseiten des neuen Lebensberufs zu enthüllen, und forderte Wilhelmine auf, vor allem die Schattenseiten desselben zu bedenken. Erst über zwei Wochen später entwirft er ihr die Schilderung engster Lebensgemeinschaft zwischen ihnen, wie sie in einem bäuerlichen Leben allein möglich sei. Ehe Wilhelmine den zweiten Brief erhielt, hatte sie Kleist geantwortet. Der Brief ist nicht veröffentlicht; das, was man aus Kleists Antwort über seinen Inhalt erfährt, genügt nicht, um einem Urteil über Wilhelmines Ablehnung als Unterlage zu dienen. Hätte sie freilich ihre Ablehnung nur mit ihrer Anhänglichkeit an ihr väterliches Haus und ihrer körperlichen Schwäche begründet (wie es nach Kleists Antwort scheinen könnte), hätte sie nicht den Plan vor allem auf seinen Wert für das Glück ihres Verlobten geprüft, so könnte ihr der Vorwurf kleinlicher Engherzigkeit nicht erspart werden. Sie würde weit hinter Ulrike zurückstehn, die mit heißem Bemühn dem Bruder nachwies, sein Plan werde ihn gar nicht glücklich machen. Jedenfalls mußte Wilhelmine, mochte sie an ihr Glück oder an das ihres Verlobten denken, zu einem Nein kommen; nur eine

blinde Liebe oder ein abenteuerlicher Sinn hätte zustimmen können. Sehende Liebe mußte erkennen, daß es ein Frevel am Geliebten sein würde, ihn mit der vollen Verantwortlichkeit für eine zweite Existenz zu belasten.

Der Plan Kleists ist Gegenstand sehr verschiedener Beurteilung geworden. Häufig sieht man in ihm einen Beweis von Kleists „natürlicher, krankhafter Disposition zu extravaganten Maßregeln." So kann man nur urteilen, wenn man den Plan aus dem Zusammenhange der Seelengeschichte Kleists und diese Seelengeschichte aus dem allgemeinen Kulturzusammenhange, in dem sie steht, herausreißt. Letzterer Vorwurf trifft auch die Apologeten Kleists, die wie Isaac (a. a. O. S. 448) der Meinung sind, das Landleben sei für Kleist nicht Zweck, sondern Mittel gewesen, nämlich das Mittel, die Vereinigung mit der Geliebten und Muße für sein dichterisches Schaffen zu gewinnen. Die von mir gegebene Darstellung auf Grund der Dokumente widerlegt diese Konstruktion; Kleist hat wirklich gemeint, im Landleben Ruhe für sein unruhiges Herz und den Frieden vor den Erinnyen des Ehrgeizes zu finden, die ihn bisher verfolgt hatten (s. u.) Es war dies allerdings, wie schon gesagt wurde, ein Irrtum, aber ein unvermeidlicher Irrtum. Goethe äußert in den Sprüchen in Prosa: „Wie kann man sich selbst kennen lernen? Durch Betrachten niemals, wohl aber durch Handeln." Kleist hatte sich, seit er die Wissenschaft aufgegeben hatte, aus dem handelnden Leben zurückgezogen. Bei der Beurteilung seines Selbst war er auf die wechselnden Stimmungen und Gefühle seiner Seele angewiesen; es fehlte ihm der feste Anhalt der Thaten, in denen sein Wille ihm selbst gleichsam gegenständlich geworden war.

Kleist erhielt Wilhelmines Absage an dem Morgen, an dem er von Paris abreiste. Seine Antwort ist datiert von Frankfurt a. M. Er widerlegt kurz die beiden oben genannten Weigerungsgründe Wilhelmines und erklärt dann, den Brief vergessen zu wollen. Noch hofft er, Wilhelmine werde sich auf den zweiten Brief hin, den er ihr in Sachen seines Plans geschrieben hat, frei von sich aus „in Fröhlichkeit und Heiterkeit" zu seinen Gunsten entscheiden. Den Gedanken, nach Frankfurt a. O. zurückzukehren, weist er weit von sich, weil er die falschen Urteile, die Gelehrte und Ungelehrte über ihn fällen würden, nur in der Ferne ertragen kann. Kleist hatte sich in seiner Hoffnung getäuscht: um die Zeit des Jahreswechsels erhielt er einen Brief von Wilhelmine, in dem sie ihre erneute Ablehnung wieder mit ihrer Anhänglichkeit an ihr Vaterhaus und die Schwächlichkeit ihres Körpers begründete. Kleist sah hierauf sein Verhältnis zu ihr als gelöst an und schwieg, um Wilhelmine das Widrige einer schriftlichen Erklärung zu ersparen. Sie aber verstand sein Schweigen nicht und schrieb ihm am 10. April 1802 einen Brief mit Nachrichten über ihr Schicksal,[1]) weil sie es schmerzlich erfahren hat, wie wehe es

[1]) Es war ihr plötzlich der Lieblingsbruder gestorben, sie selbst hatte eine schwere Krankheit zu bestehn gehabt.

thut, gar nichts zu wissen von dem, was uns „über alles am Herzen liegt.“ Kleist antwortete mit der Erklärung, er werde wahrscheinlich niemals in sein Vaterland zurückkehren. Er schreibt: „Ihr Weiber versteht in der Regel ein Wort in der deutschen Sprache nicht, es heißt Ehrgeiz.“ Es ist ihm entschieden, „wie die Natur seiner Seele,“ daß er entweder gar nicht oder nur mit Ruhm in die Heimat zurückkommen wird. In demselben Sinne hatte er am 12. Januar an seine Schwester Ulrike geschrieben, er könne nicht vor die Menschen hintreten, die mit Hoffnung auf ihn gesehn hätten. Dieser Brief enthält außerdem noch zwei zur Charakteristik Kleists wichtige Stellen: „Ich bin“, schreibt er, „so sichtbar dazu geboren, ein stilles, dunkles, unscheinbares Leben zu führen, daß mich schon die zehn oder zwölf Augen, die auf mich sehen, ängstigen.“ Wenige Zeilen später heißt es: „Ach, es ist unverantwortlich, den Ehrgeiz in uns zu erwecken, einer Furie zum Raube sind wir gegeben.“ Kleist selbst nennt den übergewaltigen Trieb, den er als eine Großmacht in seiner Seele anerkennt, „Ehrgeiz“. Indes ist er nicht in dem Sinne ehrgeizig, daß er die Ehre vor den Leuten zum absoluten Ziel seines Strebens machte (s. Paulsen: Ethik S. 173); was ihn vor allem quält, ist das Verlangen, nicht hinter dem zurückzubleiben, was er selbst von sich gehofft hatte und andere hat hoffen lassen. Nicht sowohl von Ehrgeiz als vielmehr von Ehrtrieb möchte man bei Kleist sprechen. Dieser Ehrtrieb erscheint als ein „ideeller Selbsterhaltungstrieb“, gerichtet auf die Erhaltung des Selbst in der eigenen und in der fremden Vorstellung. (Vergl. Paulsen a. a. O.)

Die letzten Worte Kleists an seine Braut lauten: „Liebes Mädchen, schreibe mir nicht mehr! Ich habe keinen Wunsch, als bald zu sterben“ (s. den Br. vom 10. April 1802). Das sind auch meines Wissens die letzten Worte von ihm, die sich auf sein Verhältnis zu Wilhelmine beziehen. Das Verhältnis Kleists zu Wilhelmine war in seinem Leben eine Episode, mit der Haupthandlung gut verbunden, aber eben ohne wesentlichen Einfluß auf dieselbe. Man darf annehmen, daß die Nachwirkungen seines Verlöbnisses mit Wilhelmine auch für die weitere Geschichte seiner Seele ohne Bedeutung gewesen sind. Er verzichtete auf sie, weil er ihre Liebe in einem entscheidenden Falle nicht stichhaltig gefunden hatte. Als er Wilhelmine für seinen Plan gewinnen wollte, begann für seine Liebe eine Krisis; der Verlauf der Krisis war tödlich. Der toten Liebe noch weiter nachzuhängen, verhinderten ihn die beiden Schicksalsmächte, die von nun an in seinem Leben neben einander stehen, die Dichtkunst und die Existenznot.

6. Kleist in der Schweiz (Dezember 1801 bis Herbst 1802). Der Lebensplan, der Kleist in die Schweiz führte, fand keine Verwirklichung, weil die politischen Verhältnisse Kleist verhinderten, sich anzukaufen. Hingegen wurde der Aufenthalt in der Schweiz sehr wichtig für seine dichterische Entwicklung.

Als Kleist von Ulrike geschieden war, scheint den Einsamen Heimweh nach den Seinen ergriffen zu haben; er erinnerte sich oft mit Wehmut an die Schwester, die nach seinem Zeugnis auf der ganzen Fahrt von Paris bis Frankfurt „so sanft“ gewesen war (13. Brief an Ulrike). „Ich wollte“, ruft er aus, „du wärest bei mir geblieben“. Den Schluß seines Briefes bildet die Bitte an die Seinen, die Tante und die Geschwister, ihm „ein freundliches Wort“ zu schreiben. Sein immer reger Familiensinn spricht aus dieser Sehnsucht nach den Seinen. Das Reisewetter, das er auf seiner winterlichen Reise hatte, war ziemlich erträglich, „fast ebenso erträglich“, fügt der Stimmungspessimist hinzu, „wie auf der Lebensreise, ein Wechsel von trüben Tagen und heitern Stunden“.

Es war eine finstere Nacht, als er in das neue Vaterland trat; ein stiller Landregen fiel überall hernieder; er suchte Sterne in den Wolken „und dachte mancherlei. Denn Nahes und Fernes, Alles war so dunkel“ (13. Brief an Ulrike). Dabei mochte ihm das, was um ihn war, Sinnbild dessen werden, was in ihm war. Das erste Ziel Kleists war Basel. Zu seinem großen Schrecken spürte er bei seiner Ankunft den „unglückseligen Geist“, der durch die Schweiz ging; er befürchtete von den inneren Zwistigkeiten, die Napoleon eifrig förderte, für seine Pläne. Denn noch hält er fest an seinem Plan, Landmann werden zu wollen; er ist nun einmal, schreibt er, „verliebt“ in den Gedanken, ein Feld zu bebauen. Doch stürzt er sich, wie er mit Genugthuung der Schwester gegenüber hervorhebt, trotz der Verliebtheit nicht planlos auf den geliebten Gegenstand, sondern geht so vorsichtig zu Werke, wie es der Vernunft bei der Liebe nur immer möglich ist. Durch den Verkehr mit Landleuten und durch Lektüre landwirtschaftlicher Bücher sucht er theoretische Belehrung über die Geheimnisse der Landwirtschaft; er prüft die wirtschaftliche Konjunktur, die für ihn günstig scheint, da der Preis der Güter infolge der politischen Unsicherheit gefallen war, er selbst aber keine politische Meinung hat und darum nichts zu fürchten und zu fliehen braucht (14. Br. an Ulrike). Sehr bemerkenswert ist ein in diesem Briefe neu auftauchender Grund Kleists für seinen Ansiedlungsplan. Er hat das Gefühl, körperlich nicht gesund zu sein; dieses Gefühl ist kein unmittelbares, sondern entspringt aus der Erinnerung an die große Reizbarkeit und Erbitterung, die ihn während des letzten Jahres gegen sich selbst und alles, was ihn umgab, erfüllte. Darum will er nun seinen Geist wie ein erschöpftes Feld ruhen lassen und desto mehr mit Händen und Füßen arbeiten, denn er erwartet von dieser Arbeit volle Genesung. Ohne Zweifel ist diese Diagnose richtig gestellt, da Kleist infolge der geistigen Anstrengungen und gemütlichen Erregungen nervös überreizt war. Leider hat aber der Arzt seiner selbst nicht nach dieser Diagnose gehandelt, sondern sich gerade in der Schweiz geistige Kraftleistungen zugemutet, die zu einem beinahe katastrophischen Zusammenbruch seiner körperlichen Kräfte führten.

Gegen die Mitte des Januars 1802 hatte Kleist bereits eine

Besitzung in der Nähe von Thun gefunden, die er mit dem arg zusammengeschmolzenen Reste seines väterlichen Vermögens und einem von Ulrike erbetenen Zuschuß zu erstehen gedachte. Da kreuzte „das Schicksal“, diesmal in Gestalt Napoleons, seinen Lebensplan. Es gewann allen Anschein, daß die Schweiz französisch werden würde; vor dem bloßen Gedanken aber, französischer Unterthan zu werden, ekelte ihn, trotzdem er „keine politische Meinung“ hatte. „Mich erschreckt“, schreibt er später an Heinrich Zschokke[1]), „die bloße Möglichkeit, statt eines Schweizerbürgers durch eines Taschenspielers Kunstgriff ein Franzose zu werden.“ Der Spott, mit dem er jetzt von dem „Allerwelts-Consul“ Bonaparte spricht, ist ein leises Vorspiel jenes dämonischen Hasses, mit dem er einst den Sieger von Jena hassen sollte. Um die Mitte des Februars hat Kleist seinen Ansiedlungsplan vertagt. Vergl. den 15. und 16. Brief an Ulrike.

Von Basel war Kleist nach wenigen Tagen nach Bern gegangen. Die Veranlassung zu dieser Übersiedlung lag in dem Wunsche Kleists, mit Heinrich Zschokke in Verkehr zu treten, der kurz vorher von Basel nach Bern übergesiedelt war.

Heinrich Zschokke war den Geschwistern, Ulrike und Heinrich, wahrscheinlich von Frankfurt her bekannt, wo er drei Jahre lang als Privatdozent theologische und philosophische Vorlesungen gehalten hatte. Wenige Wochen, bevor Kleist nach Basel kam, hatte Zschokke, der seit einigen Jahren in der Schweiz ehrenvolle Staatsämter bekleidet hatte, die Regierungsstatthalterei von Basel niedergelegt, weil er in den leidenschaftlichen Verfassungskämpfen „für und wider die alte Eidgenossenschaft und den helvetischen Einheitsstaat“ nicht auf Seiten der Regierung stand.[2])

Der Aufenthalt in Bern ist für Kleists Entwicklung von großer Bedeutung, obwohl er bereits Ausgangs Januar wieder von Bern nach Thun übersiedelte. Es ist oben (S. 15) darauf hingewiesen worden, wie sehr Kleists Urteil über sich selbst von den Urteilen anderer über ihn abhing und wie gering namentlich seine dichterische Selbstgewißheit war. Auf den Mangel eines verständigen Freundesurteils ist die starke Ebbe zurückzuführen, die bald nach der Würzburger Reise auf die Hochflut des dichterischen Kraftgefühls folgte. Nach dem Weggange von Brockes war Kleist auf sich selbst angewiesen: sein eigenes Urteil aber war, weil er seine Leistungen an einem Ideale maß, sehr scharf; es war ein Todesurteil, dem er auch sogleich die Exekution durch Vernichtung des Manuskripts folgen ließ. So sehr es auch für den Idealismus des Kleistschen Kunststrebens zeugt, daß er dem nach seinem Urteil noch nicht völlig Reifen das Daseinsrecht absprach, so gefährlich war anderseits für seine dichterische Entwicklung die zerreibende Selbstkritik nach eigenem Maßstabe. Während

[1]) S. Theophil Zolling: Nachträge zu Kleists Leben (Gegenwart, Jahrgang 1883, Nr. 34).

[2]) Vergl. Th. Zolling: H. von Kleist in der Schweiz. Stuttgart 1882.

die schriftstellerische Durchschnittsnatur der eigenen Leistung gegenüber die notwendige Selbstkritik vergißt oder doch auch eine nicht vollkommene Leistung als eine Durchgangsstufe ansieht und darum gelten läßt, ist Kleist in seiner Selbstkritik unbarmherzig: „alles oder nichts“ ist sein Motto. Er hat weder die Geduld und die Ruhe noch auch das Maß von Vertrauen zu sich, das erforderlich ist, wenn sich ein Dichter oder überhaupt ein Schriftsteller der stufenförmigen Entwicklung seines Geistes überlassen soll. Die hohe Bedeutung des Berner Aufenthalts für Kleist liegt einmal darin, daß er während desselben Freunde gewann, an deren Anerkennung sein Zutrauen zu seiner dichterischen Begabung wieder erstarkte, zweitens darin, daß diese Freunde ihn dazu bestimmten, einen dramatischen Erstling, die Schroffensteiner, der Öffentlichkeit zu übergeben.

Die Berner Freunde waren vor allem Heinrich Zschokke und Ludwig Wieland, der Sohn C. M. Wielands, des Oberonsängers. Dazu kam dann noch der Buchhändler Heinrich Geßner, der Sohn des Idyllendichters. Das Einheitsband, das sich um Kleist, Zschokke und Wieland schlang, war die Liebe zur Poesie. Eine dichterische Vergangenheit besaß außer Kleist auch Zschokke. Aber während Kleist seine Studien entweder vernichtet oder unter sicherem Verschluß behalten hatte, genoß Zschokke bereits — widerwillig — eine gewisse Berühmtheit durch seinen „Äbällino, der große Bandit“ und verwandte Trauer- und Schauerdramen.[1]) Das eigentliche Feld seiner Begabung, auf dem später seine Novellen und Volksschriften erwuchsen, hatte er damals noch nicht angebaut; seine erste Novelle „Alamontade“ wurde erst infolge der Anregung, die er in dem Verkehr mit den Freunden empfing, eben damals entworfen. Die dichterische Begabung des jungen Wieland war sehr geringfügig; ganz unproduktiv war Geßner. In seiner „Selbstschau“ bezeichnet Zschokke Kleist und Wieland als Menschen, die fast einzig für die Kunst des Schönen, für Poesie, Litteratur und schriftstellerische Glorie atmeten. Verwandter fühlte sich Zschokke nach seiner eigenen Bemerkung unserm Kleist „wegen seines gemütlichen, zuweilen schwärmerischen, träumerischen Wesens, worin sich immerdar der reinste Seelenadel offenbarte“. Dies Urteil Zschokkes über Kleist ist um so wertvoller, als er dank seiner der Vergangenheit zugewandten Sehergabe die ganze Vergangenheit gewisser Menschen, die er zum erstenmale sah, in unheimlicher Klarheit zu präcisieren wußte (Zolling a. a. O. S. 49).

Bei dem Verkehr der drei Freunde, Kleist, Zschokke und Wieland, kam es oft zu „ergötzlichem“ litterarischem Streit, da Zschokke Schiller mehr bewunderte als Goethe, „weil sein Sang naturwahr aus der Tiefe deutschen Gemüts, begeisternd ans Herz der Hörer, nicht ans kunstrichternde Ohr schlage“, während die beiden anderen, auf diesen Standpunkt als einen „hyperboräischen“ herabschauend, für Goethe und die

[1]) Zolling: Kleist in der Schweiz. S. 22 fg.

Romantik schwärmten.[1]) Zuweilen las man auch einander „freigebig“ von den eigenen „poetischen Hervorbringungen“ vor, was „zu neckischen Glossen und Witzspielen den ergiebigsten Stoff lieferte. Über die Vorlesung der Schroffensteiner s. unten! Bekannt ist endlich, daß Kleist in diesem Verkehr die Anregung zu seinem „zerbrochenen Kruge“ empfing. Die Betrachtung eines Kupferstichs in Zschokkes Zimmer, der die Unterschrift „la cruche cassée“ trug, reizte zu einem poetischen Wettstreit: Ludwig Wieland verhieß eine Satire, Kleist entwarf sein Lustspiel, und Zschokke schrieb die Erzählung „Der zerbrochene Krug“. Vergl. Zschokke a. a. O. I. S. 172 f.

Ende Januar 1802 siedelte Kleist nach Thun über; ein äußerer und ein innerer Grund bestimmten ihn dabei: einerseits ließen es ihm seine ökonomischen Verhältnisse rätlich erscheinen, den teuren Aufenthalt in Basel (14. Brief an Ulrike) gegen den wohlfeilen Aufenthalt in Thun (15. Brief) zu vertauschen, anderseits ängstigten ihn die Erwartungen, die man in dem engen Freundeskreise von ihm hegte (14. Brief). Über den Thuner Aufenthalt besitzen wir einen interessanten Brief Kleists an Zschokke vom 1. Februar. Kleist schreibt hier: „Was mich betrifft, wie die Bauern schreiben, so bin ich, ernsthaft gesprochen, recht vergnügt, denn ich habe die alte Lust zur Arbeit wiederbekommen. Wenn Sie mir einmal mit Geßnern die Freude Ihres Besuches schenken werden, so geben Sie wohl acht auf ein Haus an der Straße, an dem folgender Vers steht: ‚Ich komme, ich weiß nicht, von wo? Ich bin, ich weiß nicht, was? Ich fahre, ich weiß nicht, wohin? Mich wundert, daß ich so fröhlich bin.‘ Der Vers gefällt mir ungemein und ich kann ihn nicht ohne Freude denken, wenn ich spazieren gehe. Und das thue ich oft und weit, denn die Natur ist hier, wie Sie wissen, mit Geist gearbeitet, und das ist ein erfreuliches Schauspiel für einen armen Kauz aus Brandenburg, wo, wie Sie auch wissen, der Künstler bei der Arbeit eingeschlummert zu sein scheint. Jetzt zwar sieht auch hier unter den Schneeflocken die Natur wie eine achtzigjährige Frau aus, aber man sieht es ihr doch an, daß sie in ihrer Jugend schön gewesen sein mag.“

Dieser Brief kündigt den Beginn einer neuen Periode in der dichterischen Arbeit Kleists an. Nach der energischen, von kräftigem Selbstbewußtsein getragenen Dichterarbeit während und unmittelbar nach der Würzburger Reise war Kleisten bisher keine frohe Schaffenslust zu längerer Arbeit beschieden gewesen; sein Dichten in Paris ist mehr episodischer Natur. Jetzt hat er „die alte Lust zur Arbeit“ wiederbekommen, und es beginnt nun eine Zeit echt Kleistscher Arbeit, d. h. einer Arbeit, bei der der ganze Mensch, man möchte sagen, restlos in der Arbeit aufgeht. Alle anderen Lebensinteressen sind in dieser Zeit aus dem Bereich seiner Empfindung verdrängt, das ganze Wesen des Dichters steht unter dem Despotismus seiner dichterischen Ideen. Hand in Hand mit der neuen Schaffenslust geht die Freude an der Natur, wie es schon auf der Würzburger Reise der Fall war. Wieder wird Kleist, wofür die obige Stelle Proben enthält, die landschaftlichen Eindrücke dichterisch

[1]) Eine Schwärmerei für die Romantik ist bei Kleist wenig wahrscheinlich.

bemeistert haben, indem er sie in Gleichnissen verarbeitete. Bemerkenswert ist endlich die Freude Kleists über den Spruch an dem Thuner Hause. Dieser Spruch mag Kleisten wie ein Widerhall der Stimmungen geklungen haben, die seine Seele bei dem Antritt der Pariser Reise beherrschten, als er den allgewaltigen Zug des Schicksals spürte und ihm alles in seiner Zukunft dunkel war (s. oben S. 477 f.). „Ich bin, ich weiß nicht, was?“ könnte man als Leitwort über die ganze erste Hauptperiode von Kleists Leben, die Jahre des Suchens, schreiben; denn in dieser ganzen Zeit sucht Kleist mit wahrer Leidenschaft seine eigenste Natur zu erkennen, um immer wieder die gefundenen Resultate zu verwerfen. Weil ihm aber seine Gegenwart trotz alles leidenschaftlichen Reflektierens dunkel blieb, darum war ihm auch seine Vergangenheit unverständlich und darum wußte er auch nicht, was er von der Zukunft wünschen, hoffen und fürchten sollte.

Von Thun siedelte Kleist mit dem Beginn des Frühjahrs auf die Delosea-Insel in der unmittelbaren Nähe von Thun über. Das „Delosea-Inseli“ liegt am Ausflusse der Aare, eine Viertelstunde oberhalb Thuns, nur durch einen schmalen Arm des Stroms von der jetzigen Dampfschiffstation Scherzlingen getrennt. (Zolling a. a. O. S. 63 f.)[1]) Bericht über seine damalige Daseinsweise giebt Kleist in einem an Ulrike gerichteten Briefe vom 1. Mai 1802. Kleist bewohnte auf der Aarinsel ein kleines, für sechs Monate von ihm gemietetes Häuschen. Außer ihm wohnte auf der Insel nur eine kleine Fischerfamilie. Der Vater hatte ihm eine von seinen beiden Töchtern, ein freundlich-liebliches „Mädchen“, das sich ausnahm wie ihr Taufname Mädeli, in sein Haus gegeben, damit sie ihm die Wirtschaft führte. Der Welt war Kleist äußerlich in dieser Zeit fast ganz abgestorben: er kam nur selten von der Insel, sah nur selten einmal die Berner Freunde, und las keine Zeitungen und Bücher;

---

[1]) Die Aussicht, die man an den niedrigen Fenstern des von ihm auf der Aarinsel bewohnten Häuschens genießt, beschreibt Zolling a. a. O. S. 64: „Zur Rechten liegt das Dörfchen Scherzlingen mit seinem uralten Kirchlein und den Fischerhütten am Ufer, und hinter demselben das Schloß Schadau mit seinem Park, der sich bis an das Gestade des Sees ausdehnt. Links drängt sich auf dem andern Aarufer die berühmte Bächimatte mit ihren prächtigen Baumgruppen in den Fluß vor, sodaß das Strombett bedeutend verengert wird. Zwischen dem beiderseitigen Strande zeigt sich nun in der Perspektive der klare Spiegel des Sees, der in seiner stillen Größe seltsam von der wilden, schäumenden und gurgelnden Aare absticht, die ihm übermütigen Sinns entspringt. Und nun der Thunersee mit seiner Umgebung! Im Vordergrund ein Kranz von Villen und Dörfern, sanftgeschwungenen Rebenhügeln und waldigen Höhen, und über dieser Idylle die Tragödie der Alpenwelt: die kühnen Linien und kräftigen Farben der Felsschroffen, Schneefelder und Gletscher. Ein majestätisches Bild entrollt sich von der Pyramide des Niesen bis zu den Firnen der großartigen Blümlisalp, des spitzen Stockhorns und der schimmernden Jungfrau, deren Eispanzer im Morgenstrahle die Leuchte der noch schlafbefangenen Thäler und Hügel bildet.“ In dem oben erwähnten Briefe an Zschokke bemerkt Kleist gegenüber der über ihn verbreiteten Meinung, er sei verliebt, höchstens sei er es in die Jungfrau, deren Stirne ihm den Abendstrahl der Sonne zurückwerfe.

er brauchte niemand als sich selbst. Daß er indes der Welt nicht innerlich abgestorben war, beweist die Bemerkung, er arbeite unaufhörlich an der „Befreiung von der Verbannung"; die Sehnsucht nach den Seinen und — das füge ich hinzu — das Verlangen, sich in den Augen der Welt zu rehabilitieren, waren die starken Bande, die ihn mit der Welt verknüpften. Sein Stimmungsleben in dieser Zeit war so gut, als es bei einer Natur wie der seinigen nur sein konnte. „Ich würde," schreibt er der Schwester, „ganz ohne alle widrigen Gefühle sein, wenn ich nicht, durch mein ganzes Leben daran gewöhnt, sie mir selbst erschaffen müßte." So quälte ihn die Furcht, er möchte sterben, ehe er seine Arbeit vollendet hätte. Den Stand seiner Lebensanschauung erkennt man aus dem Wort: „Ich habe keinen andern Wunsch, als zu sterben, wenn mir drei Dinge gelungen sind: ein Kind, ein schön Gedicht und eine große That." „Denn" — so fügt er, das Verlangen nach einer „großen That" begründend, hinzu — „das Leben hat doch immer nichts Erhabeneres, als nur dieses, daß man es erhaben wegwerfen kann." Das letztere Verlangen wurzelt in der oben S. 53 f. gekennzeichneten Anschauung vom Wert des Lebens; das schöne Gedicht, nach dem ihn verlangt, ist wohl der Robert Guiskard; das Verlangen nach einem Kinde fließt bei Kleist aus der Meinung, die er schon in einem der ältesten Briefe an Ulrike ausspricht, aus der Meinung, das Leben, welches man von den Eltern empfange, sei ein heiliges Unterpfand, das man seinen Kindern wieder mitteilen solle (s. den 3. Brief). Vergl. auch den XXXI. Brief an Wilhelmine. Auffällig ist an der jetzigen Formulierung der Lebensanschauung Kleists vor allem eins: nicht auf ein einheitliches Lebenswerk, auf eine planmäßige Entwicklung zu einem großen Ziele hin ist Kleists Absehen gerichtet; drei einzelne Thaten sind es, nach denen er verlangt.

Nach außen hin gewährt Kleists Leben auf der Aarinsel den Anblick eines Idylls; aber in den äußeren Formen lebt nicht ein idyllischer Geist. Wohl mag Kleist ab und zu das stille Behagen an der Gegenwart, das der idyllischen Empfindung eigen ist, gekostet haben, im allgemeinen aber ist sein ganzes Dasein auch jetzt straff auf die Zukunft hin gespannt: er arbeitet mit äußerster Anstrengung. Um an Ulrike zu schreiben, muß er seiner Arbeit einen halben Tag „stehlen"; an einen anderen Verwandten schreibt er nicht, weil jeder Brief ihm eine „erstaunliche Zerstreuung" ist, die er meiden muß. Kleists ganze Natur ist keiner Daseinsweise so schroff abgeneigt wie der idyllischen; er ist eine von Grund aus dramatische Natur.

Die Arbeiten, denen sich Kleist seit dem Februar widmete, war neben den Schroffensteinern, die er umdichtete, vor allem ein Drama aus der Schweizer Geschichte, „Leopold von Österreich", und dann der „Robert Guiskard."

Kleists Schweizer Arbeit fand im Juni, nachdem bereits im letzten Drittel des Mais die Kurve seiner Stimmung sich jäh und tief gesenkt

hatte (s. den letzten Brief an Wilhelmine), ein plötzliches Ende durch eine schwere Erkrankung. Mit Recht vermutet man als die Ursache der Krankheit Überarbeitung; urteilt doch Zolling über Kleists Schaffensweise ganz richtig, wenn er meint, Kleists Schaffen sei von der ersten aufdämmernden Idee bis zum letzten Federzuge kein behaglicher Prozeß, sondern ein Gemüt, Hirn und Körper angreifender Kampf gewesen (a. a. O. S. 71). Das Werk aber, an dem sich Kleist krank arbeitete, war jene Tragödie, die in sich ein gut Stück Tragik von Kleists Leben birgt, der Robert Guiskard. Zwei Monate lag Kleist krank im Hause des Berner Arztes Wyttenbach, eines Freundes von Zschokke. S. den Brief Kleists an Herrn von Pannewitz (im Anhange zu den Briefen Kleists an Ulrike). Auf die Nachricht von seiner Erkrankung eilte die treue Ulrike zu ihm und geleitete ihn nach Deutschland zurück.

Die Familie Schroffenstein.

Über die Entstehungszeit der Schroffensteiner läßt sich, soviel ich sehe, nichts Bestimmtes ausmachen. In der Zeit seines Berner Aufenthalts war das Drama bereits vollendet. Zschokke berichtet in seiner Selbstschau (I, 173), als eines Tages Kleist sein Trauerspiel „Die Familie Schroffenstein" in dem Berner Freundeskreise vorgelesen habe, sei im letzten Akt das allseitige Gelächter der Zuhörerschaft wie auch des Dichters so stürmisch und endlos geworden, daß es dem Vorleser unmöglich gewesen sei, bis zu der letzten Mordszene zu gelangen. Ursprünglich spielte das Stück unter dem Namen „Die Familie Ghonorez" in Spanien, auf den Rat Ludwig Wielands verlegte der Dichter den Schauplatz nach Schwaben. In Verlag nahm das Drama, das wegen der unsichern politischen Verhältnisse in der Schweiz erst Anfang 1803 erschien, Heinrich Geßner; das Honorar betrug dreißig Louisdor.

Die Handlung wird in einem Drama um so dramatischer sein, je gewaltiger die Kräfte sind, die vor dem Beginn der Handlung gebunden waren und dann mit dem Beginn der Handlung ausgelöst werden. So ist es bei den Schroffensteinern. Es ist ein gewaltiger Zündstoff an Mißtrauen und Haß, der sich zwischen den Trägern der Handlung und der Gegenhandlung, den beiden Häusern des Geschlechts der Schroffensteiner, dem Rossitzer und dem Warwander Hause, aufgehäuft hat. Die Entstehungsursache dieses Hasses ist ein zwischen beiden Geschlechtern „seit alten Zeiten" bestehender Erbvertrag, kraft dessen nach dem Aussterben des einen Stammes alles Besitztum desselben an den andern Stamm fallen soll. Dieser Erbvertrag hat die verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen den beiden gräflichen Familien und ihren Unterthanen immer mehr vergiftet. Kein Unglück ist seit Jahrzehnten einem der beiden Häuser widerfahren, ohne daß ein Gerücht es dem andern in irgend einer Weise zur Last gelegt hätte. Wohl hat öfter eine Versöhnung stattgefunden, aber weil das Unkraut des Mißtrauens nicht mit den tiefsten

Wurzeln ausgerissen wurde, sind immer wieder auf kurze Zeiten des Friedens lange Jahre der Zwietracht gefolgt. Wenige Monate vor dem Beginn der Handlung ist in Warwand der jugendliche einzige Sohn gestorben; das Gerücht sagt: an Gift, das ihm auf Anstiften der Rossitzer beigebracht wurde. Wenige Tage aber vor dem Beginn der Handlung hat Graf Rupert, der Herr von Rossitz, seinen jüngern Sohn, den neunjährigen Peter, im Gebirge tot gefunden; da er an der Leiche zwei Männer mit blutigen Messern erblickte, so hält er sie für die Mörder des Sohnes, und da sie aus Warwand sind und der eine von ihnen auf der Folter den Namen des Warwander Grafen, Sylvester, ausstößt, so muß dieser nach seiner Meinung der Anstifter des Mordes sein.

Nach den bis jetzt dargelegten Momenten der Vorgeschichte scheint der Verlauf der Handlung nur ein furchtbarer Zusammenstoß mit jähem katastrophischem Ausgang sein zu können. Indes hat der Dichter die Vorgeschichte so angelegt, daß es auch nicht an retardierenden Mächten fehlt, die den katastrophischen Verlauf hemmen und im Widerspiel zu den beschleunigenden Mächten einen verlangsamten Handlungsverlauf herbeiführen, der im Zuschauer bald Furcht und Mitleid, bald Hoffnung und Mitfreude entstehen läßt. Diese Hemmungen liegen zunächst in der Charakteranlage des Warwander Grafen Sylvester und der Rossitzer Gräfin, Eustache. Während nämlich Rupert, der Rossitzer Graf, infolge seines leidenschaftlichen Charakters und ebenso Gertrude, die Warwander Gräfin, die eifrigsten Heger und Pfleger des Mißtrauens sind, das die beiden Häuser trennt, sind jene beiden nüchtern und besonnen genug, um die auftauchenden Gerüchte scharf zu prüfen. Sylvester bekämpft das Mißtrauen, das sich in seiner Umgebung bei seinem Weibe und Kinde, sowie bei seinen Untergebenen gegen Rossitz äußert; er zürnt, wenn man es wagt, Rupert zu mißtrauen und spricht ihn von aller Schuld frei, deren ihn das Gerücht zeiht. In kreuzweiser Entsprechung ist von den Rossitzer Ehegatten Eustache die Trägerin der Besonnenheit: ihr erscheint der Haß der beiden Geschlechter stets grundlos, sie ist die versöhnende Mittlerin zwischen denselben. — Außer dieser Hemmung in der Charakteranlage zweier Hauptpersonen besteht noch eine zweite: Agnes, die Tochter Sylvesters, und Ottokar, der Sohn Ruperts, beide die allein überlebenden Kinder, haben sich, ohne ihre Herkunft zu kennen, in heißer Liebe gefunden. Diese Liebe wird, so hofft man, dem Hasse entgegenarbeiten, vielleicht ihn überwinden. Soweit die Vorgeschichte. Das Interesse, das für den Dichter beim Entwurf dieser Vorgeschichte maßgebend war, ist offenbar ein spezifisch psychologisches. Die Gewalt des Mißtrauens ist es, von der die Vorgeschichte Zeugnis ablegt. Das Mißtrauen ist die unheimliche, geheimnisvolle Macht, die ein Verhältnis, das auf Liebe angelegt ist, in Haß zu verkehren droht.[1]) Gegen diese Macht kämpften

[1]) Eine Charakteristik dieser Macht geben die Worte Sylvesters (I, 2):
Das Mißtrauen ist die schwarze Sucht der Seele,
Und Alles, auch das Schuldlosreine, zieht

Edelsinn und Besonnenheit. Entspricht das Drama seiner Vorgeschichte, so muß es ein rein ausgeprägter Typus des psychologischen oder Charakter-Dramas sein. Und das ist wirklich der Fall. Man kann die Schroffensteiner eine Tragödie des Mißtrauens nennen. Einerseits stellt der Dichter die furchtbare Krankheitsgeschichte dar, die sich in dem von „der schwarzen Sucht der Seele", dem Mißtrauen, befallenen Gemüte Ruperts abspielt. Eine entsetzliche tragische Ironie ist es dabei, daß gerade das Mißtrauen in das Vertrauen, mit dem ihm Sylvester begegnet, ihn zum Äußersten treibt. Anderseits schildert der Dichter den siegreichen Kampf Sylvesters gegen das Mißtrauen. Aber auch die Liebe zwischen Ottokar und Agnes macht eine Entwicklung von Vertrauen durch Mißtrauen zu Vertrauen durch. Das ganze Drama ist ein großer Kampf zwischen Mißtrauen und Vertrauen.

Nach dieser Erörterung sind wir in der Lage bestimmen zu können, an welchem Punkte Kleists erste Tragödie mit seinem Personenleben zusammenhängt. Aus seinem eigensten Erfahrungsleben schöpft Kleist, wenn er das Mißtrauen als eine dämonische Gewalt darstellt. Er selbst litt schwer unter dem Mißtrauen in die Reinheit und die Kraft seines Wollens, mit dem man ihm in den Jahren des Suchens begegnete. Vertrauen und wieder Vertrauen war es, was er von seiner Braut forderte (s. oben S. 25 f.). Er selbst empfand öfter der Braut gegenüber Anwandlungen von Mißtrauen, er prüfte sie auf die Echtheit ihres Wesens, wie ein Bankier eine Banknote auf ihre Echtheit hin prüft. Besonders heftig rang er mit dem Mißtrauen gegen Wilhelmine, als er sie für die Teilnahme an einer bäuerlichen Daseinsweise gewinnen wollte. Endlich erfuhr Kleist die zerstörende Wirkung des Mißtrauens in seinen eigenen Zweifeln an seiner dichterischen Kraft. Es sind also eigenste seelische Erfahrungen, die Kleist in den Schroffensteinern dramatisch verwertet.[1])

Für's kranke Aug' die Tracht der Hölle an.
Das Nichtsbedeutende, Gemeine, ganz
Alltägliche, spitzfindig, wie zerstreute
Zwirnfäden, wird's zu einem Bild geknüpft,
Das uns mit gräßlichen Gestalten schreckt.

[1]) Trotzdem der oben entwickelte psychologische Gehalt der Schroffensteiner so deutlich zu Tage liegt und daher die Herleitung aus dem Erfahrungsleben des Dichters in der gegebenen Weise sich von selbst ergiebt, verfehlt auch Brahm noch die richtige Deutung. Auf Grund zweier Äußerungen Sylvesters, die so deutlich wie möglich das Kennzeichen der Gelegentlichkeit tragen, und einer nicht begründeten, sondern völlig hineingetragenen Totalauffassung erklärt Brahm, die Grundidee der Schroffensteiner sei in dem Gedanken zu sehen, den Kleist später einmal so formuliert habe: „Es kann kein böser Geist sein, der an der Spitze der Welt steht, es ist blos ein unbegriffener." Demgemäß liegt nach Brahm der Keim zu den Schroffensteinern in der Reihe von Erlebnissen, die Kleist vor dem Antritt seiner Pariser Reise machte und in denen er den Zug des Schicksals spürte (s. oben S. 47 f.). Nach Brahm haben wir in den Schroffensteinern alle die Elemente beisammen, welche der späteren Schicksalstragödie eigen sind. S. Brahm a. a. O. S. 68 f.

Vergegenwärtigen wir uns nun den Gang der Handlung. Otto Ludwig bezeichnet gelegentlich das Dramatische als das Zukunftsschwangere. In diesem Sinne ist die Eröffnungsszene der Schroffensteiner hochdramatisch. Der Schauplatz der Szene ist das Innere einer Kapelle auf Rossitz; eine Totenmesse ist soeben beendigt. Sie galt — das erfährt man aus dem Klagegesang eines Mädchenchors — einem vom Stahl des Mörders getöteten Kindlein. Nach den einzelnen Strophen schwört ein Jünglingschor dem Mörder Rache. Die Rache gilt dem Hause Sylvesters von Schroffenstein — so hört man aus dem Racheschwur, den Rupert, der Schloßherr, auf die Hostie thut. Freiwillig leistet denselben Schwur Ottokar, Ruperts Sohn; unfreiwillig Eustache, seine Gattin: „Würge sie betend!" ruft Rupert der Gattin zu, als sie, vor dem Schwur schaudernd, fragt: „O Gott! wie soll ein Weib sich rächen?" Seine furchtbare Rachgier verlangt despotisch nach Thaten, daher entsendet er alsbald Aldöbern, einen seiner Mannen, zu Sylvester, um ihm den Rachekrieg anzukündigen. „Sag, ich dürste nach sein und seines Kindes Blute" — soll des Herolds Botschaft an Sylvester lauten. Mit charakteristischen Eingangsakkorden eröffnet also der Dichter sein Drama. Ebenso sicher und charakteristisch, wie er die Handlung einleitet, legt er auch die Charakteristik der Hauptpersonen an. Ruperts ganze Natur erscheint im furchtbarsten Aufruhr; er ist ganz Leidenschaft, ganz Wut und damit eben in einem Zustande, der jede Besonnenheit, jedes Prüfen ausschließt. Er ist eben der Charakter, den eine Tragödie des Mißtrauens bedarf; nur ein ruhiges, „willenloses", nicht ein unter der Tyrannei der Leidenschaft stehendes Denken hätte die verschlungenen Fäden entwirren können. In wirkungsvollem Gegensatz zu dem leidenschaftlich benommenen Rupert steht, eine Verkörperung der Besonnenheit (σωφροσύνη), Eustache. Sie mahnt den Gatten zur Mäßigung, zur Prüfung. Aber — das sieht man auch bereits in unserer Szene — sie hat keine Macht über Rupert.

In dem nun folgenden Zwiegespräch zwischen Ottokar und Jeronimus, einem gleichfalls dem Geschlechte der Schroffensteiner, aber einem anderen Hause angehörigen Ritter, stellt sich der letztere, der eben von Warwand kommt und dort den „Kindesmörder" Sylvester bei friedlich harmlosem Thun gesehn hat, zunächst auf die Seite der Warwander. Er wird aber schwankend, als sich Ottokar auf das Rechtsgefühl in seiner Brust beruft, kraft dessen er das der Rache an Sylvester geweihte Schwert „mit Wollust" trägt. Vollendet wird seine Sinnesänderung durch das Gespräch mit dem Kirchenvogt, in dem dieser von dem Erbvertrag, von den mancherlei Beweisen übler Gesinnungsweise, die das Gerücht den Warwandern zur Last legt, vor allem aber von der „Mordthat" an Peter und dem „Geständnis" des einen „Mörders" berichtet. In parenthesi sei bemerkt, daß dieser Gesinnungswechsel mir nicht genügend motiviert erscheint: Jeronimus ist, als er an die Prüfung der gegen Warwand erhobenen Anklagen herantritt, nicht nur neutral, sondern zu Gunsten der Warwander gestimmt; zudem liebt er Agnes, die Tochter Sylvesters. Bei

dieser inneren Disposition des Jeronimus ist es aber unverständlich, daß er die in Rossitz verbreiteten Anschauungen so unkritisch hinnimmt, trotzdem sich die Unterlagen dieser Anschauungen in dem Inquisitorium, das er mit dem Kirchenvogt anstellt, dem unbefangenen Auge als sehr unzulänglich erscheinen müssen.

Unter denen, welche den Racheschwur an dem Hause Warwand vollstrecken sollen, ist außer Ottokar auch Johann, ein Halbbruder Ottokars. Beide lieben ein Mädchen, daß sie im Gebirge kennen gelernt haben. Johann weiß, daß die Geliebte Agnes, die Tochter Sylvesters, ist; unter entsetzlichen Seelenmartern hat er es mitansehn müssen, wie die Rachgier Ruperts das Vaterhaus der Geliebten bedroht, ja ihn selbst zu unmöglichem Thun mit fortreißen will. Sein schmerzzerrissnes Herz erschließt er Ottokar. Dieser aber macht so die entsetzliche Entdeckung, daß auch er des Todfeindes Tochter liebt; denn die Unbekannte, die er liebt, ist mit dem Mädchen eine Person, die Johann im Gebirge kennen und (was Ottokar indes nicht sieht) lieben gelernt hat. Während Ottokar von dem Schlage noch wie betäubt dasteht, erscheint Jeronimus, um Ottokar seine Sinnesänderung zu verkünden. Ottokar vernimmt (ein echt Kleistscher Zug) erst gar nicht, was Jeronimus ihm sagt, denn seine Gedanken sind weit weg, fragt dann „zerstreut“: „Was sagst du, Jeronimus?“ und eilt endlich, nachdem er Jeronimus in heftiger Erregung umarmt und ihm „alles“ (er weiß offenbar nicht, was) verziehen hat, unter Thränen hinaus.

Ein Rückblick auf den mit der letzterwähnten Szene abschließenden Halbakt zeigt die technische Meisterschaft, mit der Kleist bereits in seinem ersten Drama exponiert. Die Form der Erzählung wird sehr sparsam verwandt: auch in der Szene zwischen Jeronimus und dem Kirchenvogt herrscht das dramatische Stilgesetz, da der Dichter dieser Szene den Charakter eines Inquisitoriums gegeben hat, an dessen Verlauf und Endergebnis der Fragende leidenschaftlich beteiligt ist. Der Bericht Johanns aber von seiner ersten Begegnung mit Agnes ist durch echt dramatische Bewegtheit ausgezeichnet. Der ganze Halbakt steht unter der Herrschaft des Affekts.

Der zweite Halbakt spielt in Warwand. Der erste Halbakt hat für den zweiten die fruchtbarste Stimmung erregt: der Zuschauer ist aufs lebhafteste gespannt, denn er will selbst sehn und selbst prüfen, was an den Gerüchten über Warwand ist. Zunächst entrollt der Dichter ein Stimmungsbild. Nicht das geringste Anzeichen verrät dem Zuschauer, daß man sich in einem Mörderhause befindet; was ihm im ersten Halbakt wahrscheinlich wurde, wird ihm nun Gewißheit, daß ein entsetzliches Mißverständnis walten muß. Der, den man in Rossitz als Mörder haßt, ist harmlos mit häuslichen Angelegenheiten beschäftigt. Die Lage der Dinge in Warwand ist der in Rossitz nahe verwandt, nur daß die bösen Gewalten, die sich in Rossitz fast hemmungslos auswirken können, das finstere Mißtrauen, das böse Gerücht, der blinde Haß, in Warwand auf Widerstände stoßen. Sylvester, sowie sein Vater, der blinde Sylvius,

kämpfen gegen das Mißtrauen und gegen das böse Gerücht, und wenn sie auch beides nicht vernichten können, so hemmt doch namentlich der Schloßherr den Ausbruch des Hasses. Während in Rossitz das leidenschaftliche Wesen Ruperts der Boden ist, in dem der Verdacht sich schnell bewurzelt, ist in Warwand das leichtgläubige, unbesonnene Herz der Schloßherrin der Keimboden des Argwohns. Der jugendlichen Tochter vertraut sie an, „es könnte sein, wär' möglich, hab' den Anschein fast", daß Philipp, ihr Sohn, vergiftet sei — auf Veranstalten der Rossitzer. Sie ist eine der Naturen, die verdächtigen, aber dann nichts gesagt haben wollen. Die Samenkörner des bösen Verdachts, die von ihr ausgehen, schlagen überall, selbst in den Kinderherzen Wurzel. So erscheint denn die öffentliche Meinung auch in Warwand vergiftet.

Vischer (Ästhetik III_2 S. 1390) bezeichnet das Merkmal des Plötzlichen als ein Stilmerkmal des Dramatischen. Es läßt wiederum den geborenen Dramatiker in Kleist erkennen, wie er dies dramatische Moment in der zweiten Hälfte unseres Halbakts verwertet: wie ein Blitz aus heiterem Himmel trifft den friedfertigen und friedestiftenden Sylvester die Ankündigung der Fehde durch den Rossitzer Herold. Ahnungslos empfängt er mit freundlicher Behaglichkeit den Herold, dann steht er plötzlich vor der furchtbaren Anklage auf Mord. Er kann das Unbegreifliche nicht begreifen; um sich Licht zu verschaffen, will er selbst nach Rossitz. Da trifft ihn — wiederum plötzlich — auch aus dem Munde des gerade ankommenden Jeronimus, zu dem er eben noch Boten mit freundschaftlicher Bitte gesandt hat, die Anklage auf Mord. Er fällt in Ohnmacht, denn (so erklärt er später selbst) „nicht jeden Schlag ertragen soll der Mensch, und welchen Gott faßt, . . . der darf sinken" (II, 2). —

Die Kunst Kleists in der Führung der Handlung läßt ein Überblick über die Szenenfolge des I. und II. Aufzugs[1]) erkennen. Ehe der Dichter (darauf wurde bereits aufmerksam gemacht) die Rachefehde in Warwand ankündigen läßt, schildert er den Zustand in Sylvesters Seele, den diese Ankündigung so gewaltsam umstürzt. Bevor aber der Herold auftritt, ist Agnes in die Berge enteilt, um sich mit Ottokar zu treffen; so kann nun, da Agnes nichts von der ihrem Vater drohenden Fehde weiß, in Ottokar der beglückende Irrtum aufkommen, die Geliebte sei doch nicht Agnes Schroffenstein. Der Dichter verschafft sich so die Möglichkeit, starke seelische Bewegungen und zwar in schroffen Übergängen darzustellen. Auch im Weiteren ist die Führung der Handlung interessant. Vor der Höhle, dem Schauplatz der Liebe zwischen Ottokar und Agnes, treffen sich Ottokar und Johann, die beiden Nebenbuhler. Johann, dem das Leben wertlos geworden ist, weil Agnes ihn nicht liebt, sucht den Tod im Zweikampfe mit dem begünstigten Nebenbuhler; da ihm Ottokar den Zweikampf weigert, eilt er Agnes nach, um von ihrer Hand zu sterben. Zwischen

---

[1]) Brahm bricht die Analyse der Schroffensteiner nach dem I. Aufzuge ab; ein schweres Unrecht gegen den II.—IV. Aufzug.

die Begegnung der beiden vor den Thoren Warwands schiebt Kleist eine Szene im Schloß Warwand, welche die unmittelbare Fortsetzung der ersten Szene im Schloß bildet. Die beiden Szenen, die durch die Anordnung neben einander zu stehen kommen, die im Schloß und die vor den Thoren von Warwand, setzen den Dichter in die Lage, eine zusammenhängende Reihe von Bewegungen in der Seele Sylvesters darstellen zu können.

Der II. Aufzug beginnt mit einem Motiv von großer Schönheit. Im Vordergrunde der Höhle sitzt Agnes, Blumen zu einem Kranze für Ottokar windend. Ottokar tritt auf und betrachtet sie mit Wehmut. An einer „schmerzvollen" Bewegung nimmt ihn Agnes wahr, fährt aber mit dem Binden des Kranzes fort, als hätte sie ihn nicht gesehen. Dabei spricht sie zu sich selbst Worte, die doch eben für den Geliebten bestimmt sind, Worte des Tadels, mit denen sie doch nur in süßer Schelmerei ihm ihre Liebe gesteht. Den Reiz dieser Szene erhöht der Gegensatz zwischen der arglosen Schelmerei des liebenden Mädchens und der Schmerzzerrissenheit Ottokars.

Wegen ihres psychologischen Gehaltes sind von besonderem Interesse die 2. und 3. Szene des II. Aufzugs. Während der Ohnmacht Sylvesters hat das Volk, in dessen Seele seit Jahren der Zündstoff des Hasses aufgehäuft lag, den Rossitzer Herold getötet. Sylvester, aus der schweren Ohnmacht wieder zum Bewußtsein erwacht, kann sich der Überzeugung nicht verschließen, daß das, was ihm von Rossitz angethan, ein Bubenstück ist. Die Ermordung des Herolds beklagt er tief, doch ist er entschlossen, den Fehdehandschuh aufzunehmen, und entbietet seine Vasallen. Da tritt eine Wendung ein. Jeronimus hat durch die furchtbare Wirkung seiner Anklage auf Sylvester die Überzeugung gewonnen, daß Sylvester unschuldig ist (erneuter Gesinnungswechsel). Nachdem er sich Sylvestern erklärt und dann abgegangen ist, beginnt Sylvester über seinen ersten Gesinnungswechsel zu reflektieren. Was hat bei Jeronimus, so fragt er sich, die Achtung vor mir, das Werk von Jahren, in einem Augenblick zerstört? Gertrude, der Jeronimus die Entstehung der finstern Überzeugung Ruperts erzählt hat, sieht, unklar wie sie ist, in allem einen Betrug. Sylvester dagegen erkennt sogleich, daß von Betrug nicht die Rede sein kann; wie das Geschehene zu erklären ist, weiß er nicht, doch sieht er, daß ein schwerer Verdacht auf ihn gefallen ist, von dem er sich reinigen muß; er will, um sich zu reinigen, mit Jeronimus nach Rossitz. Zwischen diesen Entschluß und seine Ausführung drängen sich neue Ereignisse. Johann hat Agnes verfolgt; vor den Thoren von Warwand erreicht er die Fliehende, umarmt sie und will der von Todesfurcht völlig Verwirrten den Dolch in die Hand drücken, damit sie ihn töte. Auf ihr Hilferufen eilt Jeronimus herbei und streckt Johann nieder. Nach dem Bericht, den Agnes von der Begegnung mit Johann giebt, kann sich Sylvester kaum des Verdachts erwehren, daß man von Rossitz ihm den Meuchelmörder geschickt hat. Doch kennzeichnet es den besonnenen Mann, daß er sagt: „Mir wird ein böser Zweifel fast zur Gewißheit,

fast.“ Jedenfalls weist er die Gattin scharf zurück, die ihm jeden Zweifel durch den Hinweis auf ihres Philipp „Ermordung“ nehmen will. Schließlich behauptet er seinen alten Entschluß, selbst nach Rossitz gehn zu wollen; Jeronimus soll ihm freies Geleit auswirken.

Von echt dramatischer Begabung zeugt die Art und Weise, wie Kleist den Zuschauer von Furcht zu Hoffnung und wiederum von Hoffnung zur Furcht und so weiter führt. Die erste Szene des I. Aufzuges rückt einen tragischen Zusammenstoß der beiden feindlichen Häuser in unmittelbare Nähe. Hoffnung, daß dieser Zusammenstoß vermieden wird, entwickelt sich aus dem Entschluß Sylvesters, durch persönliche Aussprache mit Rupert das böse Mißverständnis zu beseitigen. Zu diesem Entschluß kehrt Sylvester zweimal zurück, nachdem ihn zweimal Zwischenereignisse (die Ermordung des Herolds und der „Mordanfall“ Johanns) gefährdet haben. Dieser Entschluß ist also der Sammelpunkt für alle Hoffnungen.

Im III. Aufzuge führt Kleist die Hoffnungen mit raschem Zuge auf die Höhe, um dann in jähem Umschlag das Verhängnis hereinbrechen zu lassen. Die bösen Gewalten erscheinen zunächst vernichtet oder doch gebunden, die guten haben freies Spiel; der Umschwung geschieht durch eine That Ruperts, mit der die dämonischen Kräfte in Ruperts Seele zum entscheidenden Durchbruch und Ausbruch kommen.

Die erste Szene des III. Aufzugs gehört den Liebenden. Im Eingang der Szene steht das Gespenst des Mißtrauens zwischen Agnes und Ottokar; den Schluß der Szene bildet kindlich frohes Spiel. Die Höhe bildet Agnes' Hingabe an Ottokar zu blindem, unbedingtem Vertrauen.[1]) Das Vertrauen, das die Liebenden zunächst von Person zu Person verbindet, führt dann zu vertraulicher Aussprache über das, was die Familien trennt; der eine lernt mit des andern Augen sehen, auch die Väter ziehen sie in den Kreis ihres Vertrauens. Der eine Irrtum, die falsche Meinung der Warwander von der That Johanns, wird durch Ottokar sofort beseitigt. Um den andern Irrtum, den Grundirrtum, zu heben, will er in der Gegend Nachforschungen anstellen, wo man seinen Bruder Peter tot aufgefunden hat. In die frohen Hoffnungen der Liebenden fällt indes ein dunkler Schatten: Ottokar fürchtet von seinem Vater für Jeronimus und den Vater der Geliebten, wenn sie in Rossitz erscheinen, ehe der Irrtum ans Licht gekommen ist; denn „die blinde Rachsucht“, das weiß Ottokar, macht den Vater „auf Augenblicke“ zu einem bösen Menschen. Die Furcht vor dem tragischen „Zu spät“ keimt in der Seele des Zuschauers auf.

Die erste Szene ist reich an poetischen Schönheiten. Es sei nur auf das bedeutende Motiv im ersten Teile hingewiesen. Agnes weiß, daß

---

[1]) Ottokar fragt Agnes: (Willst du) mit mir leben? Fest an mir halten? Dem Gespenst des Mißtrauens, das wieder vor mir (sic!) treten könnte, kühn entgegenschreiten? Unabänderlich, und wäre der Verdacht auch noch so groß, dem Vater nicht, der Mutter nicht so trau'n als mir?

der Geliebte Ottokar von Schroffenstein ist und daß er ihr den Tod geschworen hat. Das Herz von Mißtrauen vergiftet, kommt sie zur Höhle. Wehmütig sieht Ottokar die böse Veränderung im Wesen der Geliebten; während ihre Seele sonst offen vor ihm lag wie ein schönes Buch, ist sie ihm jetzt ein „verschloßner Brief". Um Agnes zu erquicken, holt Ottokar in seinem Hute Wasser herbei; der Argwohn raunt ihr zu, daß er ihr in diesem Wasser Gift, statt der Erquickung den Tod darreichen werde. Aber sie ist entschlossen zu trinken; „die Krone sank ins Meer," so ruft sie aus; „gleich einem nackten Fürsten werf' ich ihr das Leben nach." Nachdem sie getrunken hat, folgt ein Zwiegespräch, in dem Agnes immer deutlicher dem ahnungslosen Geliebten zu verstehen giebt, was sie zu wissen glaubt, daß er sie vergiftet habe. Endlich schleudert sie ihm die Worte zu: „Das Gift hab' ich getrunken; Du bist quitt mit Gott." Und nun folgt die beseligende Peripetie: Ottokar trinkt den Rest des Wassers.

Inzwischen hat sich in Rossitz das Gerücht verbreitet, der Herold und Johann seien in Warwand getötet. Rupert prüft, obwohl er Johann sehr liebt und daher die Wut leicht sein Denken bemeistern kann, das Gerücht mit großer Gewissenhaftigkeit. Während er einen neuen Zeugen verhört, wird der Zuschauer Zeuge eines Zwiegesprächs zwischen dem eben angekommenen Jeronimus und Eustache. Jeronimus giebt der Gräfin Kunde von Ottokars und Agnes' Liebe, frohe Hoffnungen an diese Liebe knüpfend.[1]) Da tritt Rupert mit seinem Vasallen, dem mordlustigen Santing, ein. Die nun folgende Auftrittreihe ist im Geiste Shakespeares, „des Großmeisters in ächt dramatischer Spannung und Überraschung" (Vischer) geschrieben. Vergl. auch Brahm S. 78. Als Rupert Jeronimus erblickt, wird er blaß, auf einige Augenblicke verschwindet er mit Santing; währenddem deutet Eustache dem erschrockenen Jeronimus das Erblassen als das Zeichen eines herannahenden „bösen Sturms". Was nun folgt, zeigt das Tragische des bösen Willens in typisch reiner Form. Ein Gewittersturm ist allerdings losgebrochen, aber das Wetter hat sich bereits in einem entsetzlichen Strahl entladen, als Rupert zum zweitenmale auftritt. Die Entscheidung ist in den wenigen Augenblicken gefallen, während deren Rupert und Santing außerhalb der Bühne waren: Rupert hat, das erfährt man später, Santing den Befehl gegeben, in entsetzlicher Wiedervergeltung Jeronimus mit Keulen niederschlagen zu lassen. Schon während des Gesprächs aber ahnt man, daß es für Jeronimus keine Rettung mehr giebt. Eisige Ruhe charakterisiert Ruperts Auftreten; von seinen Worten geht eine Kälte aus, die das Herz des Zuschauers starren macht, umsomehr als Jeronimus selbst in seinem freudigen Vermittlereifer zunächst weder aus dem schneidenden Hohne noch

---

[1]) Jeronimus: „Denn fast kein Minnesänger könnt' etwas Besseres ersinnen, leicht das Wildverworrene Euch aufzulösen, das blutig Angefangene lachend zu beenden und der Stämme Zwietracht ewig mit ihrer Wurzel auszurotten, als — als eine Heirath."

aus der eisigen Kürze Ruperts seine Lage erkennt. Da erhellt ihm ein fahler Blitz plötzlich den Sinn Ruperts: Jeronimus hat im Dienste seiner Aufgabe Rupert auch darüber verständigt, daß Sylvester ihm, entgegen der Meinung des Volkes, keinerlei Schuld an Johanns That beimesse. „O List der Hölle, von dem böseſten der Teufel ausgeheckt!“ bricht Rupert los. Sein Geist ist so benommen, daß er Sylvesters Thun als teuflische Hinterlist beurteilt. „Er kann sich nicht reinigen, er kann es nicht, und nur, damit ich's ihm erlaſſ', erläßt er's mir“ — so formuliert er später seinen Gedanken. Sylvesters Vertrauen wird für Rupert Grund, sich in seinem Mißtrauen gegen denselben ganz und gar zu befestigen.

Jeronimus ist von der Bühne geeilt; im Nebenzimmer sieht Eustache, wie ihn das Volk mit Keulenschlägen empfängt. Sie stürzt herein und beschwört Rupert um Hilfe; der aber steht in „entsetzlicher Gelassenheit“, thut keinen Schritt und sagt kein Wort. Das Furchtbare ist geschehn. Da verrät ein Wort Santings der Gräfin, daß ihr Gatte den Mord nicht nur zugelassen, sondern veranlaßt hat. Und nun wird sie, bisher ein „unterdrücktes Weib“, in Kraft ihres Rechtsgefühls, das über jede Furcht und jede Liebe siegt, der Richter über die That ihres Gatten; „Du bist ein Mörder“ — lautet ihr Wahrspruch. So steht sie neben Rupert, in dem der böse Wille sich verkörpert hat, in Erhabenheit als eine Vertreterin des guten Willens.

Nach Wilbrandt beginnt mit dem IV. Akte die Kraft oder der gute Wille des Dichters zu erlahmen; daher läßt sich nach seiner Meinung der Inhalt der letzten Akte nicht mehr entwickeln[1]), sondern nur berichten. Diese Behauptung trifft indes auf den IV. Aufzug nicht zu. Die erste Szene, die in Rossitz spielt, hat vor allem ein charakterologisches Interesse; sie liefert einen bedeutsamen Beitrag zur Psychologie der Reue. Rupert bereut seine That. Aber es ist nicht die Reue, die niemand gereut, die Reue, die aus dem Bewußtsein, gegen die Majestät des Sittengesetzes verstoßen zu haben, fließt und als solche eine Wiederherstellung desselben einschließt; der wahrhaft Reuige liebt das Reuegefühl, weil es eine Art von Sühne ist und die Quelle sittlicher Besserung. Für Rupert ist die Reue ein „ekelhaft Gefühl“. Der wahrhaft Reuige bekennt auch seine Schuld und nimmt aller Welt gegenüber die volle Last der Verantwortung auf sich. Rupert versucht sich vor der öffentlichen Meinung, besonders aber vor seiner Gemahlin völlig zu entlasten und den ausführenden Werkzeugen seiner That die ganze Verantwortung zuzuwälzen. Er wird ein Heuchler. Endlich entwickelt sich aus der wahren Reue der feste Vorsatz zur Besserung. Bei Rupert aber entwickelt sich gerade aus der Reue der Entschluß zu noch größerer Schandthat. Das Bewußtsein, „häßlich“ geworden zu sein, entflammt ihn zum Hasse gegen Sylvester, der ihn nach seiner Ansicht so häßlich gemacht hat. Um ihn

---

[1]) Die Behandlung der drei ersten Aufzüge bei Wilbrandt wird man kaum Entwicklung nennen können.

von der finstern That, in der sich sein Haß entladen soll, d. h. von Agnes' Ermordung abzubringen, verrät ihm Eustache die Liebe Ottokars zu Agnes. Zu spät merkt sie, daß sie statt Wasser Öl ins Feuer gegossen hat. Der Augenblick, in dem Rupert, im Besitz des ganzen Geheimnisses, erkennen läßt, was er zu thun gedenkt, ist wieder einer jener Momente, die das Herz starren machen.

Aus der zweiten Szene, in der Sylvester, nun auch von Rachegefühl ergriffen, sich aufmacht, um dem ermordeten Jeronimus eine Totenfeier zu halten, bei der das brennende Rossitz als Fackel leuchtet, soll nur ein Motiv herausgehoben werden, das von Kleists tiefem psychologischen Blick zeugt. Sylvester hat Jeronimus' Tod erfahren und ist von tiefer Bewegung ergriffen; er tritt an das Fenster, das nach einem See hinausgeht, und schaut hinaus. Auf eine Frage Gertruds antwortet er: „Sehr beschäftigt mich dort jener Segel — siehst du ihn? Er schwankt gefährlich, übel ist sein Stand, er kann das Ufer nicht erreichen." Es ist nicht parador, wenn man sagt, die gewaltige innere Bewegung Sylvesters komme eben dadurch zum Ausdruck, daß er seine Teilnahme einem äußeren Vorgange zuwendet.

Die dritte Szene spielt in einer Bauernküche, wo Barnabe, ein Bauernmädchen, einen rätselhaften Glücksbrei kocht. Ottokar, der seinem Plane gemäß über den Tod Peters Nachforschungen anstellt, erfährt hier des schlimmen Rätsels Lösung: Sein Bruder ist ertrunken; Barnabe und ihre Mutter haben erst den Ertrunkenen ins Leben zurückzurufen sich bemüht, dann aber, als alles vergebens war, die Leiche des linken Fingers beraubt, weil der Aberglaube der Gegend demselben Wunderkraft zuschrieb; bald nach ihnen haben zwei Männer aus Warwand sich an der Leiche zu schaffen gemacht; eben die, welche Rupert an der Leiche traf. Ein mächtiges Glücksgefühl erfaßt Ottokar, der mit dem Schlüssel zu dem Rätsel das Schicksal beider Häuser in der Hand zu halten wähnt.[1]) — Daß Gefahr im Verzuge ist, zeigt die vierte Szene, in der Rupert und der Bluthund Santing auf der Suche nach Agnes sind. Zwischendurch sei wieder auf ein Motiv hingewiesen, das mir von der Gabe glücklicher Erfindung zu zeugen scheint: Rupert neigt sich, um den Durst zu löschen, über einen Quell; als er aber sein Antlitz in dem Spiegel der Quelle sieht, wendet er sich, vor sich selbst erschaudernd, ab. Während in dieser Szene die Macht des Bösen entfesselt erscheint, wird in der letzten Szene der, der allein helfen kann, Ottokar, auf Befehl seines Vaters ins Gefängnis gelegt. Als all sein Bitten um Freilassung vergebens ist, ruft er resigniert aus: „So will ich mich, Geduld, an dir, du Weibertugend, üben, — 's ist eine schnöde Kunst, mit Anstand viel zu unterlassen — und ich merk' es schon, es wird mehr Schweiß

[1]) Als er ahnt, daß ihm Aufklärung werden wird, ruft er im Monolog aus: „Wie gewaltig, Glück, klopft deine Ahnung an die Brust! Dich selbst, o Übermaß, wie werd' ich dich ertragen!"

mir kosten als das Thun." Da erfährt er von seiner Mutter, was draußen im Gebirge der Geliebten von der Wut seines Vaters droht, und springt, trotz der Mahnung der Mutter, nicht so „verächtlich" mit seinem Leben umzugehn, von dem fünfzig Fuß hohen Turme herab. „Das Leben ist viel wert, wenn man's verachtet! Ich brauch's. — Leb wohl!" — sind seine letzten Worte.

Zieht man, ohne den V. Aufzug zu kennen, von den Voraussetzungen aus, die der Dichter in den vier ersten Aufzügen festgelegt hat, einen Schluß auf den Ausgang des Dramas, so liegt die Vermutung am nächsten, der Dichter werde tragisch mit einem „Zu spät" schließen. Zwar hat Ludwig im allgemeinen mit der Behauptung Recht, die Spannung, bei der vom Zufrüh oder Zuspät viel abhänge, passe nicht ins Trauerspiel (Shakespearestudien S. 48); indes würde der gemutmaßte Schluß nicht von dieser Ausstellung getroffen werden, da in demselben nur die immanente Tragik der Charaktere von der Art Ruperts zur Entwicklung käme: erst nach vollbrachter That würde Rupert einsehen, daß die besinnungslose Wut ihn hat zu früh handeln lassen.

Dieser Voranschlag trifft nicht zu; so wenig wie irgend ein anderer, der mit Benutzung des vom Dichter selbst gegebenen Ansatzes gemacht werden könnte. Die Erklärung hierfür liegt in der Entstehungsgeschichte der ersten Szene des V. Aufzugs. Nach einer Erzählung Pfuels, eines Freundes des Dichters, hatte der Dichter diese Szene rein als Szene außerhalb des Zusammenhangs entworfen und sie „wie eine zusammenhangslose Phantasie" niedergeschrieben. Dann erst sei ihm (so giebt Wilbrandt Pfuels Erzählung wieder) eingefallen, sie mit andern Fäden der Erfindung, vielleicht auch mit einem zufällig entdeckten Stoff zusammenzuspinnen, und so habe sich allmählich um diese Szene die ganze Tragödie herumgewoben. Würde diese von Wilbrandt gebilligte Erzählung in allen ihren Teilen zutreffend sein, so würde sich die paradoxe Thatsache ergeben, daß eine Szene die Entstehungsursache eines fünfaktigen Dramas wäre. Hätte Wilbrandt indes die innere Natur des Dramas richtig erkannt, wofür in seiner Darstellung kein Beweis vorliegt, so hätte er sehen müssen, die Tragödie, die so fest in sich selbst ruht, kann sich nicht aus jener Szene entwickelt haben; ein indirekter Beweis dafür liegt darin, daß die Szene sich aus den Voraussetzungen des übrigen Dramas nicht erklären läßt. Der richtige Kern der Pfuelschen Erzählung ist m. E. folgender: Das Kernstück der ersten Szene des V. Aufzugs (etwa von dem Ausruf: „Welch eine Zukunft öffnet ihre Pforte!" bis zu den Worten: „Denn der ist freilich selbst die Schönheit") lag in der poetischen Rüstkammer Kleists zur Verwertung bereit, und zwar mag der Dichter darauf gebrannt haben, das Motiv zu verwerten.[1]) Als er dann an

[1]) Nach Wilbrandt wird der Zauber der Umkleideszene jeden berühren, „der für die sublimen Mischungen von Seele und Sinnlichkeit nicht verloren ist." Brahm rühmt dem Auftritte „geheimnisvoll bezaubernde" Wirkung und „intime Stimmung"

den Entwurf des V. Aufzugs der Schroffensteiner ging, drängte sich ihm die Szene gleichsam mit Gewalt auf. Mit der Befangenheit der Vorliebe nahm er sie auf, ohne zu bemerken, daß er so die Richtlinien nicht innehielt, die er sich selbst gezogen hatte. Dem Ottokar, der das Mittel in der Hand hat, den wilden Sinn des Vaters zu beschwören, der bei allem Jugendfeuer doch nie unbesonnen ist, kann das gar nicht einfallen, was ihn Kleist in der ersten Szene des V. Aufzugs thun läßt. Statt wortlos in Agnes' Kleidung von dem Schwerte des eigenen Vaters zu fallen, müßte er mit dem Schwerte in der Hand dem Vater die Aufklärung, die er geben konnte, aufnötigen. Der Dichter zerstört mit der ersten Szene die Einheit im Charakter seines Ottokar.

Denkt man den V. Aufzug, als den Akt der Katastrophe, mit den vier ersten Aufzügen zusammen, so empfindet man ein Mißbehagen, wie man es beim Anblick eines Bauwerks empfindet, das nach einem genialen Bauplan entworfen, aber nicht von dem ersten Baumeister dem Grundgedanken getreu vollendet ist; der V. Aufzug nimmt sich aus, als hätte eine fremde Hand den Bau notdürftig und eilfertig unter Dach gebracht. Die Schroffensteiner wurden oben als eine Charaktertragödie bezeichnet. Dieses Wesen büßen sie im V. Aufzuge völlig ein. Nachdem Rupert den eigenen Sohn getötet hat, ersticht Sylvester die eigene Tochter, weil er in ihr Ottokar, Agnes' Mörder, zu sehen glaubt. Ein psychologisches Interesse nimmt man an dieser That nicht, da sie durch einen unvermeidlichen Irrtum motiviert ist. In der Höhle, welche die Liebenden so oft in ihrem Leben vereinigt hat und sie nun im Tode vereinigt, versammelt der Dichter (von einigen begreift man nicht, wie sie so schnell zur Stelle sein können) auch alle übrigen Personen. Den greisen Sylvius führend, erscheint auch Johann, der wahnsinnig geworden ist. Es entspricht dem im V. Aufzuge herrschenden desultorischen Verfahren des Dichters, daß er uns diesen Wahnsinn ohne weiteres als eine vollendete Thatsache aufzwingt, ohne auch nur mit einem Worte den Prozeß anzudeuten, der zu diesem Wahnsinn geführt hat. Auch hier hat sich der Dichter von der Aufgabe, welche die Charaktertragödie stellt, leichthin befreit. Die Lösung des Knotens führt Ursula, der Barnabe Mutter, ein Weib mit hexenhaftem Anstrich, herbei. Sie wirft einen Kindesfinger auf die Bühne, in dem Eustache ihres Peters Finger erkennt, und giebt die Aufklärung des Irrtums, auf dem sich die ganze Tragödie aufbaut. Nach dieser Aufklärung — versöhnen sich Rupert und Sylvester: in fünf Zeilen schiebt Rupert beiseite, was Sylvester für immer von ihm trennen muß. „Du hast den Knoten geschürzt, du hast ihn auch gelöst.

---

nach. Mir will es scheinen, als ob der Zusatz von Seelischem in jener „Mischung" geringfügig ist, und als ob eine „intime Stimmung" nicht aufkommen kann, weil die glühenden Phantasien Ottokars nur dem Zweck dienen, Agnes über seine wahre Absicht zu täuschen. Kleist hat sich die Wirkung seiner Erfindung, wenn derselben eine Wirkung zukommt, durch die Verwertung in der Tragödie verscherzt. Die Liebesszene schadet der Tragödie und die Tragödie der Liebesszene.

Tritt ab!" — mit diesen Worten entläßt Rupert die Ursula, den tollsten deus ex machina, den je ein Dichter verwertet hat, um einen „Knoten zu lösen". Da Ursula aber im Grunde gar nichts thut, was die beiden Gegner, zwischen denen sich Mordthaten aufgetürmt haben, versöhnen könnte, so hat der wahnsinnige Johann ganz recht, wenn er zu Ursula noch sagt: „Geh, alte Hexe, geh! Du spielst gut aus der Tasche, ich bin zufrieden mit dem Kunststück. Geh!" Der Schluß der großangelegten Tragödie ist ein Musterbeispiel des Tragikomischen; derselbe Dichter, der in vier Aufzügen unser psychologisches Interesse zu spannen und in der Spannung zu erhalten weiß, endet mit psychologischer Taschenspielerei. Der V. Aufzug verdiente, als Ganzes angesehen, das Gelächter, das die Berner Freunde beim Vorlesen der Tragödie über ihn anstimmten. Daß Kleist einen andern Schluß hätte finden können und ihn bei erneuter Arbeit sicher gefunden hätte, dafür bürgen die ersten vier Aufzüge. Daß Kleist trotz der Kritik der Freunde keine neue Arbeit an den V. Aufzug setzte, erklärt sich aus seiner Gleichgiltigkeit gegen die Schroffensteiner; sein Interesse nahmen im letzten Teil seines Schweizer Aufenthalts andere dramatische Pläne, vor allem der Guiskard in Anspruch.

Eine besondere Betrachtung verdienen die Beziehungen der Tragödie zum Personenleben des Dichters. Kleists Charaktere haben sich samt und sonders von der Subjektivität des Dichters zu persönlichem Eigenleben losgelöst. Das schließt aber nicht aus, daß der Dichter gelegentlich seine eigensten Anschauungen in sie hinüberströmt. Ebenso geschieht die Führung der Handlung ganz nach objektiven Forderungen; dabei verwertet der Dichter aber gern Erfahrungen und Situationen aus seinem eigenen Leben. Nur selten läßt Subjektivismus den Dichter die Forderungen der Objektivität hintenansetzen. Schon oben wurde darauf hingewiesen, daß das psychologische Thema der Tragödie aus dem Erfahrungsleben des Dichters herzuleiten ist. Es sei nur noch auf einige besonders bezeichnende Wendungen hingewiesen: Wie Kleist von Wilhelmine einen völlig zweifelsfreien Glauben verlangt (s. oben S. 23), so fordert Ottokar von Agnes „unumschränkt Vertrauen" (II, 1). Kleist erwartete, daß Wilhelmine und Ulrike seine Zwecke ehrten, auch ohne sie zu kennen (s. o. S. 24), seinem Ottokar ist auch ein „unverständliches Gebot" der Geliebten heilig (II, 1). Mißtrauen sah Kleist als eine Entehrung an; als Agnes den Irrwahn, Ottokar wolle sie vergiften, eingesehen hat, glaubt sie nicht mit ihm leben zu dürfen, weil sie sich so unwürdig an seiner Seele vergangen habe (III, 1). Sowie Kleist schon in seinem ersten Briefe an Ulrike das Verlangen danach ausspricht, in Wilhelmines Seele lesen zu dürfen, so beklagt Ottokar (III, 1), daß Agnes' Seele nicht mehr wie ein offenes Buch vor ihm liegt. — Echt Kleistisch ist auch der Wert, den zwei seiner Frauengestalten auf die Sicherheit des Gefühls legen. S. o. S. 58 f. und Brahm S. 83 f. Agnes sagt: „Denn etwas giebt's, das über alles Wähnen und Wissen hoch erhaben — das Gefühl ist es der Seelengüte Andrer" (III, 1). Ganz entsprechend beruft sich Eustache zur

Begründung eines Urteils auf ihr „innerstes Gefühl" (III, 2). Am deutlichsten aber ist eine Stelle aus dem Zwiegespräch zwischen Sylvius und Agnes (I, 2): Agnes kann nicht recht glauben, daß Philipp, ihr Bruder, wie es der Pater sagt, nach seinem Tode noch lebe; da antwortet ihr Sylvius: „Agnes, der Pater hat doch Recht. Ich glaub's mit Zuversicht." Darauf Agnes: „Mit Zuversicht? Das ist doch seltsam. Ja, da möcht' es freilich doch wohl anders sein, wohl anders. Denn woher die Zuversicht?" Die Existenz der inneren Gewißheit ist ihr ein Beweis für die Wahrheit ihres Inhalts. — Eines der Wesensmerkmale im Charakter seines Freundes Brockes war das tiefe Gefühl für das Recht (S. 27). In den Schroffensteinern erscheint das Rechtsgefühl gelegentlich als eine Großmacht: Jeronimus will das Gefühl des Rechts bewaffnen, um den frech verleumdeten Sylvester zu rächen (I, 1); in Kraft des Rechtsgefühls spricht Eustache ihrem Gatten das Urteil (s. o.). — Auch die Anschauungen Kleists über den Wert des Lebens werden von seinen Personen ausgesprochen. „Das Leben," so hatte Kleist an Wilhelmine geschrieben, „ist das einzige Eigenthum, das nur dann etwas werth ist, wenn wir es nicht achten" (s. o. S. 53). Denselben Gedanken spricht sein Ottokar in dem Augenblick aus, in dem er entschlossen ist, um die Geliebte zu retten, den Sprung vom Turme zu thun. „Das Leben ist viel werth, wenn man's verachtet" — so formuliert Kleist den Leitsatz seines Helden. In dem eben angezogenen Briefe hatte Kleist auch von dem Naturgesetz gesprochen, nach dem wir gezwungen sind, das Leben auch dann zu lieben, wenn es inhaltslos und gegenstandslos geworden ist. „Wir müssen vor der Vernichtung beben, die doch nicht so qualvoll sein kann, als das Dasein" — schrieb er. Wieder ist es eine scharf bestimmte Situation, in der Kleist eine seiner Personen dies Gefühl empfinden und aussprechen läßt. Johann weiß, daß Agnes ihn nicht liebt; damit hat das Leben für ihn seinen Wert verloren, und er beschließt zu sterben; aber der Wille zum Leben hält ihn fest am Leben. Er beschwört Agnes: „Ja, rette du mich, Heil'ge! Es hat das Leben mich wie eine Schlange, mit Gliedern, zahnlos, ekelhaft, umwunden. Es schauert mich, es zu berühren. — Da, nimm diesen Dolch." Siegreich niedergekämpft hat den Willen zum Leben Agnes, als sie wähnt, der Geliebte wolle sie vergiften. Ihre schon oben angeführten Worte: „Die Krone sank ins Meer; gleich einem nackten Fürsten werf' ich ihr das Leben nach" drücken eine Stimmung aus, die der Dichter durchempfunden haben wird, wenn ihm in Zeiten der Verzweiflung an seiner dichterischen Begabung sein Leben inhaltslos geworden schien.[1]) — Auch Situationen entnimmt Kleist seinem Erfahrungs- und Gedankenkreise. Von seinem Dresdener Verkehr mit Henriette von Schlieben war ihm besonders ein schöner Morgen in deutlicher Erinnerung, wo er am

---

[1]) Brahm erinnert an die Worte, die Kleist später aus St. Omer in Frankreich an Ulrike schrieb: „Der Himmel versagt mir den Ruhm, das größte der Güter der Erde; ich werfe ihm, wie ein eigensinniges Kind, alle übrigen hin."

Abhang einer Terrasse die Halme hielt, aus denen sie einen Glückskranz flocht (Wilbrandt S. 115). Einen Kranz flechtend, erwartet Agnes den Geliebten. Der Kranz ist Kleisten das Lieblingsbild für den Ruhm. Als die beiden Elternpaare im letzten Aufzuge der Schroffensteiner die Leichen ihrer gefallenen Kinder umstehn, ohne zu ahnen, daß sie noch immer in der Täuschung befangen sind, erkennt der blinde Sylvius, daß der Leichnam im weiblichen Gewande nicht Agnes ist. Ebenso hatte in Paris niemand die in Männerkleidern einhergehende Ulrike erkannt als der blinde Flötenspieler Dulon. Am Schluß der 1. Szene des I. Aufzugs hört Ottokar, weil sein Geist intensiv beschäftigt ist, nicht, was ihm Jeronimus sagt (s. o.). Dieses Motiv stammt aus Kleists Erfahrungen an sich selbst. S. oben S. 17 f. Zu dramatischer Verwicklung benutzt Kleist dasselbe bekanntlich im „Prinzen von Homburg".

Zum Schluß sei nun noch auf eine Situation in den Schroffensteinern hingewiesen, die sich sehr bedeutend heraushebt und von der es mir scheinen will, als habe der Dichter bei ihr, durch persönliche Vorliebe verleitet, die Forderungen der Objektivität nicht völlig erfüllt. Als Sylvester aus Jeronimus' Munde sein Verdammungsurteil hören muß, fällt er in Ohnmacht; später wird dann der Zuschauer Zeuge, wie Sylvester aus der Ohnmacht sich wieder zum Bewußtsein seiner Kraft erhebt.[1]) Seinen Fall kommentiert Sylvester selbst mit den Worten: „Freilich mag wohl Mancher sinken, weil er stark ist; denn die kranke, abgestorbene Eiche steht dem Sturm, doch die gesunde stürzt er nieder, weil er in ihre Krone greifen kann. Nicht jeden Schlag ertragen soll der Mensch, und welchen Gott faßt, denk' ich, der darf sinken, auch seufzen. Denn der Gleichmut ist die Tugend nur der Athleten. Wir, wir Menschen fallen ja nicht für Geld, auch nicht zur Schau. Doch sollen wir stets des Anschauns würdig aufstehn." Diese Worte, in denen das Thema des Prinzen von Homburg enthalten ist, tragen ganz deutlich die Farbe persönlichster Anschauung des Dichters. Kleist selbst fühlte in sich „Heroenkraft", und doch hatte er (man denke an seine innere Lage vor der Pariser Reise) seufzend am Boden gelegen; der Gedanke, den sein Sylvester ausspricht, daß schwach zu sein ein Recht der Stärke ist, enthält gleichsam Kleists Ehrenrettung seiner selbst. Sein weiteres Geschick bietet die erschütternde Illustration jener Worte. Übrigens will es mich, wie schon angedeutet, bedünken, daß die Übertragung von Kleists eigener Erfahrung auf Sylvester hier nicht ganz berechtigt erscheint. Der Sylvester, der unter dem Verdacht

[1]) Bei dem Erwachen sagt Sylvester: „Ein Geist ist doch ein elend Ding" und gleich darauf: „Mein Leib ist doch an Allem Schuld." In einem Anflug von ähnlicher materialistischer Denkweise hatte Kleist von Bern aus an Ulrike geschrieben: „Zuletzt möchte alles Empfinden nur vom Körper herrühren, und selbst die Tugend durch nichts anderes froh machen, als bloß durch eine, noch unerklärte, Beförderung der Gesundheit." Diese materialistische Denkweise wird Kleist ebenso schnell aufgegeben haben wie sein Sylvester, der, sobald er sich wieder aufgerichtet hat, bekennt: „Was mich freut, ist, daß der Geist doch mehr ist, als ich dachte."

zusammenbricht, hat mehr von Kleists Natur, namentlich von seiner Empfindlichkeit gegen das Leiden, als uns der Dichter dargestellt hat. Auch erscheint die Situation zu unbedeutend, um mit der Wucht der obigen Reflexion belastet zu werden. — In abgeschwächter Weise zeigt sich hier also dasselbe, was bei der ersten Szene des V. Aufzugs so schroff heraustrat, daß der Dichter noch nicht die vollkommene Freiheit gegenüber den Ideen besaß, in denen sich seine eigensten Erfahrungen niedergeschlagen hatten; diese Unfreiheit erklärt sich vor allem aus der Natur dieser Erfahrungen. Es sind nicht Erfahrungen, die Kleist gelegentlich gemacht hat, sondern sie sind das Ergebnis eines leidenschaftlichen Lebens, eines Lebens, das der ganze Mensch gelebt hat.

An der Sprache[1]) der Schroffensteiner sei nur ein Merkmal herausgehoben: Die Überfülle der Gleichnisse. Gewiß entstammt manches Gleichnis dem seit der Würzburger Reise aufgespeicherten Vorrate; doch ist dem Dichter das Denken in Gleichnissen augenscheinlich so zur Natur geworden, daß sie ihm von selbst in die Feder kommen. Auch in Augenblicken starker seelischer Erregung sprechen Kleists Menschen in Bildern; vergl. z. B. den Ausgang der 1. Szene des II. Aufzugs. Besonders tragen diejenigen Gleichnisse den Prägestempel des Kleistschen Geistes, in denen die Vergleichung durch eine Reihe von Momenten hindurchgeführt wird. Für die letztere Klasse zwei Beispiele: Von dem Geliebten sagt Agnes: „Sein Antlitz gleicht einem milden Morgenungewitter, sein Aug' dem Wetterleuchten auf den Höhn, sein Haar den Wolken, welche Blitze bergen, sein Nahen ist ein Wehen aus der Ferne, sein Reden wie ein Strömen von den Bergen." — Von der Zeit, in der Ottokar in der Seele seiner Agnes lesen konnte, sagt er: „Deine Seele lag offen vor mir wie ein schönes Buch, das sanft zuerst den Geist ergreift, dann tief ihn rührt, dann unzertrennlich fest ihn hält. Es zieht des Lebens Forderung den Leser zuweilen ab, denn das Gemeine will ein Opfer auch; doch immer kehrt er wieder zu dem vertrauten Geist zurück, der in der Göttersprache ihm die Welt erklärt und kein Geheimniß ihm verbirgt als das Geheimniß nur von seiner eignen Schönheit, das selbst ergründet werden muß." — Nun noch ein Beispiel für die Gewaltsamkeit und Rücksichtslosigkeit, mit der Kleist ein Gleichnis durch eine Reihe von Momenten hindurchpreßt. Den Verdacht, er halte gegen seine Überzeugung aus Liebe zu Agnes die Partei Sylvesters, spricht Jeronimus selbst in folgender Weise aus: „Du meinest, weil ein seltner Fisch sich zeigt, der doch zum Unglück blos vom Aas sich nährt, so schlüg' ich meine Ritterehre todt und hing' die Leich' an meiner Lüste Angel als Köder auf."

Unter den Urteilen, die bald nach dem Erscheinen der Familie Schroffenstein über die Tragödie gefällt wurden, ist das härteste und ungerechteste das des Dichters selbst. „Thut mir den Gefallen", schreibt er der Schwester im 22. Briefe, „und leset das Buch nicht. Ich

[1]) Als Beleg für die paradoxe, bereits oben (S. 6) erwähnte Thatsache, daß ein solcher Herrscher über die Sprache wie Kleist in grammaticis nicht ganz taktfest ist, nur zwei Beispiele. I, 2 sagt Aldöbern: „Ein Fluch ruht auf Dein (!) Haupt"; II, 3 Agnes: „Vor sein fürchterliches Antlitz entflohn mir alle Sinne fast."

bitte Euch darum.“ Nun folgen fünf vom Dichter ausgestrichene, aber noch deutlich zu lesende Worte: „Es ist eine elende Scharteke.“ Mit diesem Urteil thut der Dichter sich selbst, wie unsere obige Analyse ergeben hat, schweres Unrecht; es erklärt sich daraus, daß Kleist sein Werk an dem idealen Maßstabe maß, nach dem er eben damals den Guiskard schuf. Das bedeutendste Urteil ist das von L. F. Huber in Kotzebues „Freimütigem“. Scharfe Erfassung des Eigenartigen an der neuen Erscheinung zeichnet dies Urteil aus. Das Werk des „unbekannten und ungenannten Dichters,“ der aber „wirklich“ ein Dichter ist, giebt dem Rezensenten, obwohl er urteilt, der Verfasser müsse, um seine Bestimmung zu erfüllen, einst etwas viel Besseres machen als die Familie Schroffenstein, die sichere Hoffnung, daß „endlich doch wieder ein rüstiger Kämpfer um den poetischen Lorbeer aufstehe.“ „Dieses Stück“, so prophezeit Huber, „ist eine Wiege des Genius, über der ich mit Zuversicht der schönen Litteratur unseres Vaterlandes einen sehr bedeutenden Zuwachs weissage.“ Eine scharfe Scheidelinie sieht er zwischen dem jungen Dichter und „der leidigen Sekte“ gezogen, die, wie er sagt, die Blüte der Jugend durch ihre Proselytenmacherei vergiftet, d. h. den Romantikern. Den bedeutenden Kern der Rezension aber enthalten folgende Sätze: „Das Treffliche Göthe's und Schiller's hat wirklich dieses Genie genährt; ja so wenig der seltsame Stoff und die vielen Lücken der Bearbeitung eine Vergleichung dieses Dramas mit den Meisterstücken jener Dichter zulassen, so ist es doch schon die Frage, ob die Details in Göthes und Schillers dramatischen Werken von eben dem wahrhaft Shakespeare'schen Geiste zeugen, wie manche Details des Ausdrucks und der Darstellung in dieser Familie Schroffenstein.“

Huber sieht in den „Details“ Beweise für den wahrhaft Shakespeareschen Geist des Dichters der Schroffensteiner. Gewiß mit Recht. Aber nicht nur in Einzelheiten bekundet sich das Shakespearesche, sondern auch in der ganzen Dichtweise, wenn anders Shakespearesch so viel heißt als spezifisch dramatisch. Man kann, meine ich, keine Nadelspitze an eine Stelle setzen, die nicht dramatisch gedacht wäre. Das Stilgesetz des Dramatischen beherrscht vor allem die Handlung, und zwar den Anfang (die Exposition), die Mitte und, soviel man auch sonst gegen den V. Aufzug geltend machen muß, das Ende der Handlung. Epische Elemente sind überhaupt nur sparsam zugelassen, dann aber dem Gesetz des Dramatischen unterworfen; da, wo an sich die Form der Erzählung am Platz gewesen wäre, tritt an die Stelle der Erzählung ein dialogisches Fragen und Antworten. Auch dem Lyrischen giebt Kleist keinen Raum sich zu entfalten; die Spannung ist zu groß, als daß die Empfindung sich etwa so wie in Romeo und Julia ausleben könnte. In keiner der den Liebenden gehörenden Szene strömt die Empfindung von Herz zu Herz. Bei dem ersten Zusammensein ist wohl Agnes' Herz voll hingebender Empfindung, aber sie findet kein Echo in der gespannten Seele Ottokars; bei dem zweiten Zusammensein herrscht anfangs in beider Seele eine Spannung,

die lyrisches Empfinden nicht aufkommen läßt; und als dann alles Mißtrauen aus der Mitte zwischen beiden weggethan ist, da reißt es Ottokar zur That fort. Die Monologe sind klein an Zahl und Ausdehnung; der einzige größere Monolog, der Ottokars im Gefängnis (IV, 5), ist echt dramatisch: nach einem wilden Ausbruch des Verlangens nach Freiheit zwingt sich Ottokar zu geduldigem Ausharren. — Die ganze Tragödie wird von einer einzigen großen Spannung beherrscht: während der ersten Aufzüge steht der Zuschauer unter dem Druck der Frage, ob die Aufklärung der schweren Mißverständnisse, welche die Familien der beiden Grafen trennen, eher erfolgt, als die Rachgier, die aus jenen Mißverständnissen entsprungen ist, ihr Werk bis zu Ende gethan hat. Diese Spannung löst sich im Verlauf der Handlung „von Stadium zu Stadium" in Entscheidungen, den Knotenpunkten der Handlung, auf (Vischer a. a. O. S. 1390). Bewundernswert ist die Einheit der Handlung in den Schroffensteinern durchgeführt. Es dürfte wenig Dramen in der deutschen Litteratur von so straffer Einheit geben. Erreicht wird diese Straffheit vor allem dadurch, daß der Dichter auch das Liebesleben von Ottokar und Agnes unter den Einfluß des Familienzwistes rückt; während in Romeo und Julia die Liebe der beiden Liebenden sich außerhalb des Bannkreises der Familienfeindschaft frei nach ihrem eigenen Gesetz ausleben kann, stellt Kleist nur dar, wie sich Ottokars und Agnes' Liebe unter dem Drucke des Mißtrauens zwischen Warwand und Rossitz entwickelt.

Die dramatische Energie der Schroffensteiner verdankt der Dichter zunächst der dramatischen Situation, die beim Beginn der Handlung besteht. Eine Fülle von Kräften, die Elementargewalten des Hasses und der Liebe, sind vorhanden und können leicht vom Dichter ins Spiel gesetzt werden. Zweitens aber verdankt der Dichter das dramatische Leben seiner Tragödie seinen Charakteren; sie sind von der Art, wie sie das Drama gebraucht; zugleich sind sie zu einander in ein solches Verhältnis gerückt, wie es für die Entwicklung der Handlung wünschenswert ist. Da sind zunächst die Häupter der beiden Familien: Rupert, eine heftige, jähe Natur, in der dämonische Kräfte darauf lauern, sich fessellos entfalten zu können, ein Charakter, der dem eindringenden Verdacht nur geringen Widerstand entgegensetzt; Sylvester, eine Natur von milder Ruhe und Besonnenheit, die das Mißtrauen immer wieder ausscheidet, dabei aber doch eine Natur mit männlich kräftigen Gefühlen. Eine jugendlich energische Natur ist Ottokar, bereit zu starkem Haß und starker Liebe, fähig zur Ruhe (man denke an die Szenen mit Johann) und zu Thaten, bei denen der Einsatz das Leben ist. Neben ihm Johann, ein Jüngling, dessen Seele, zartbesaitet, vom Atem tönt (I, 1), und inbrünstiger Empfindung offensteht, der aber doch auch dazu fähig ist, den Willen vom Leben abzukehren. Von den Frauencharakteren ist Agnes, ebenso wie Julia bei Shakespeare, eine zur Jungfräulichkeit sich erschließende Mädchenknospe, ganz Hingebung, und doch vermag auch sie über ihr Sein oder Nichtsein

in freier That zu entscheiden[1]). Eustache, das trotz seiner Besonnenheit unterdrückte Weib Ruperts, hat doch Kraft genug in sich, um sich zum Richter über ihren Mann zu erheben. Unter den sämtlichen Charakteren der Schroffensteiner ist kein einziger, der energielos vor der That zurückbebte; die Mehrzahl zeigt die Mischung von starker Empfindung und starkem Willen, die einen Charakter besonders zum Träger einer dramatischen Rolle geeignet macht.

7. **Der Zusammenbruch.** Der Abschnitt aus Kleists Leben, den ich nach seinem katastrophischen Ende mit „Zusammenbruch“ überschreibe, umfaßt den Zeitraum vom Herbst 1802 bis zum Frühjahr 1804; er bildet den Abschluß der Jahre des Suchens und prägt den Charakter dieser ersten Hauptperiode in Kleists Leben am reinsten aus. Eine Überschau über den tragischen Verlauf dieser anderthalb Jahre gewähren Kleists Briefe an Ulrike während dieser Zeit. Es ist eine Tragödie, mit der die erste Periode von Kleists Leben abschließt; eine Tragödie mit oftmaligem Ortswechsel, aber mit straffster Einheit der Handlung. Vollkommene Konzentration aller Kräfte auf einem Punkt — ist das Merkmal der Arbeitsweise Kleists überhaupt und auch das Merkmal seines Lebens in dieser Zeit. Der Punkt ist der Robert Guiskard, die Verwirklichung des idealen Urbildes einer Tragödie, das er begeistert geschaut hatte und nun mit höchster Anspannung seiner Kräfte zu verwirklichen strebte. Eine tiefe Leidenschaft beherrscht ihn während dieser Zeit und giebt seinem Thun, trotzdem die Umstände fort und fort wechseln, die innere Einheit und Stetigkeit. Kleist zählt nicht zu den sogenannten „passiven“ Künstlernaturen, die die begeisternde Stunde erharren müssen, wenn sie schaffen sollen; er ist eine typisch reine Ausprägung der aktiven, energischen Künstlerart: er zwingt trotzig seiner Natur das dichterische Schaffen ab. „Ich habe nun,“ so rechnet er vom 5. Oktober 1803 an rückwärts, „ein Halbtausend hinter einander folgender Tage, die Nächte der meisten mit eingerechnet, an den Versuch gesetzt, zu so vielen Kränzen noch einen auf unsere Familie herabzuringen.“ Das gewaltige Streben Kleists führt ihn nicht zu seinem Ziele; wohl schafft er, aber das Geschaffene findet keine Gnade vor seines Schöpfers Augen; er verurteilt es mit unerbittlicher Strenge gegen sich selbst und läßt der Verurteilung alsbald die Vernichtung folgen. Kleist selbst sieht den tragischen Verlauf seiner dichterischen Arbeit am Guiskard unter verschiedenem Gesichtspunkt an. Einmal sieht er in dem „Schicksal“, „das den Völkern jeden Zuschuß zu ihrer Bildung zumißt“ und das die Kunst in Deutschland noch nicht reifen lassen will, die Ursache für seinen Mißerfolg; bald darauf murrt er gegen „das Schicksal“ oder „die Hölle“, die ihm nur halbe Talente gegeben haben. Der objektiven Betrachtung drängt sich aber

---

[1]) Bei der Behandlung des Charakters der Agnes verdient der Dichter den Vorwurf, daß er diese Gestalt nicht scharf genug von sich abgelöst hat; man hört aus ihr nicht selten den Dichter selbst sprechen.

vor allem die Schuld Kleists auf, Schuld im Sinne der wahrhaft tragischen Schuld. Himmelstürmende Hybris ist das Kennzeichen des Kleistschen Strebens in unserem Zeitraume. Den schärfsten Ausdruck dieses Strebens giebt ein Wort Kleists, das sein Freund Pfuel überliefert hat. In diesem Worte kündet er keinem andern als Goethe den Kampf an; „ich werde ihm," rief er aus, „den Kranz von der Stirne reißen!" Die That, mit der es geschehen sollte, war der Guiskard. Die Macht, gegen die Kleist frevelte, ist das eherne Gesetz der Entwicklung; das, was Resultat einer steten stufenmäßigen Entwicklung sein konnte, ein großes dramatisches Meisterwerk, wollte er im ersten Anlaufe nehmen; einem Werke, das er als Scharteke gebrandmarkt hatte, sollte ein Meisterwerk folgen. Auf die Überhebung folgt „der donnernde Fall", auf die trotzige Selbstgewißheit vollkommene Verzweiflung.

Als Ulrike mit Kleist die Schweiz verließ, gelang es ihr wohl, den von der Krankheit geschwächten Bruder wieder in das Vaterland zurückzuführen, in das er vor kurzem noch entweder gar nicht oder nur, mit Ruhm bedeckt, hatte zurückkehren wollen (s. o. S. 63). Dagegen brachte sie ihn nicht zurück nach Frankfurt. Die Geschwister trennten sich in Weimar, wohin sie, wie es scheint, die Bekanntschaft mit dem jüngeren Wieland geführt hatte. Eine starke Zugkraft wirkte von Frankfurt aus auf Kleist ein: ihn, den Familienmenschen, verlangte sehr nach äußerer und innerer Wiedervereinigung mit den Seinen. Eine Stelle aus dem ersten Briefe, den Kleist nach der Trennung von der Schwester an sie schrieb, diene zum Beweise. „Möchte dich," schreibt er, „der Himmel doch nur glücklich in die Arme der Deinigen geführt haben! Warum sage ich nicht der Unsrigen? Und wenn es die Meinigen nicht sind, wessen ist die Schuld, als meine? Ach, ich habe die Augen zusammengekniffen, indem ich dies schrieb." Das, was ihn aber mit noch größerer Kraft von der Heimat zurückhielt, war sein „Ehrgeiz" (s. oben S. 62 f.): er, der den Menschen durch seine Worte das Recht auf Erwartung von Thaten gegeben hatte, wollte nicht, ohne einen großen Erfolg errungen zu haben, heimkehren. Ein Erlebnis mit dem Professor Hindenburg in Leipzig machte ihn später vorübergehend andern Sinns. Hindenburg nämlich, der sich nach Kleists mathematischen Studien in Paris erkundigte, erkannte, als ihn Kleist seine poetischen Arbeiten erraten ließ, das Recht des Menschen an, das Talent anzubauen, das er in sich vorherrschend fühle.[1])

[1]) Die kleine dramatische Szene ist für Kleist so charakteristisch, daß sie den Abdruck verdient: „Vorgestern," schreibt Kleist, „faßte ich ein Herz und gieng zu Hindenburg. Da war große Freude. „Nun, wie steht's in Paris um die Mathematik?" Eine alberne Antwort von meiner Seite, und ein trauriger Blick zur Erde von der seinigen. — „So sind Sie bloß so herumgereiset?" — Ja, herumgereiset. — Er schüttelte wehmütig den Kopf. Endlich erhorchte er von mir, daß ich doch an etwas arbeite. „Woran arbeiten Sie denn? Nun! Kann ich es denn nicht wissen? Sie brachten diesen Winter bei Wieland zu; gewiß! gewiß!" — Und nun fiel ich ihm um den Hals und herzte und küßte ihn so lange, bis er lachend mit mir überein kam: der Mensch müsse das Talent anbauen, das er in sich vorherrschend fühle."

„Ob ich nicht auch," fragt Kleist sich und die Schwester, „mit Wünschen so fertig werden könnte? Und Huth? Und Hüllmann?" D. h. auch den Frankfurter gelehrten Herren, die von ihm wissenschaftliche Leistungen erwarteten, hofft er die Anerkennung seines Rechts auf die Poesie abzugewinnen und bei ihnen seine Ehre retten zu können. Nachdem so der „Ehrgeiz" beschwichtigt ist, kann der Wunsch heimzukehren sich hervorringen. „Wenn Ihr mich," schreibt Kleist, „in Ruhe ein paar Monate bei Euch arbeiten lassen wolltet, ohne mich mit Angst, was aus mir werden werde, rasend zu machen, so würde ich — ja, ich würde!" Kleist hatte derzeit noch ein festes Bewußtsein seiner dichterischen Kraft; nur eins mußte ihm sein Geschick gewähren, — die Zeit zur Arbeit. „Ich muß Zeit haben, Zeit muß ich haben. — O Ihr Erinnyen mit Eurer Liebe!" In diesem Stoßseufzer ist ein Stück Martyriologie des Genies enthalten. Schiller und Kleist haben das Martyrium durchkosten müssen, daß nicht ihr Genius, sondern äußere Verhältnisse ihnen die Zeit zumaßen, die sie auf ihre Werke verwenden durften. Vorübergehend schwindet Kleists Bedenken gegen die Seinen, und noch in eben dem Briefe, aus dem die letzten Stellen entnommen sind, schreibt er: „Ein einziges Wort von Euch, und ehe Ihr's Euch verseht, wälze ich mich vor Freude in der Mittelstube." Aber es kam nicht zur Reise nach Frankfurt.

Keiner der Männer, die mit Kleist in naher Beziehung gestanden haben, hat seine innere Entwicklung nennenswert beeinflußt. Kleists Originalität beweist sich darin, daß er sich ganz von innen heraus nach den Gesetzen seiner Natur entwickelt; weder an eine Zeitströmung noch an einen einzelnen Menschen verliert er auch nur vorübergehend seine Selbständigkeit. Kleist ist eine durch und durch autonome Natur. Von den Männern aber, die ihm förderlich gewesen sind, ist einer der ersten Wieland. Er leistete Kleist das einzige, was ihm ein Freund leisten konnte: er stärkte ihm den Glauben an seine dichterische Begabung. Bei Wieland in Osmannstädt hielt sich Kleist, nachdem er vorher in Weimar ein gemietetes Quartier bewohnt hatte, von einem der ersten Tage des neuen Jahres (1803) an ungefähr zehn Wochen auf. Wieland hatte nach seiner eigenen Erzählung der Liebenswürdigkeit Kleists nicht widerstehen können, obwohl ihm sonst nichts mehr zuwider war als ein überspannter Kopf; im Anfang ihrer Bekanntschaft hatte ihn „etwas Rätselhaftes, Geheimnisvolles" in Kleists Wesen in einer Entfernung gehalten, die ihm peinlich war. Das enge räumliche Zusammensein brachte Kleist dem väterlichen Freunde innerlich nahe. Als Kleist entschlossen war, nach Osmannstädt hinauszuziehn, schreibt er an Ulrike, er gehe auf den Platz, an welchem sich sein Schicksal „endlich, unausbleiblich und wahrscheinlich glücklich" entscheiden werde; er war entschlossen, seinen Fuß nicht aus Osmannstädt zu setzen, es sei denn auf den Weg nach Frankfurt. Es ging Kleist — um das vorwegzusagen — mit diesem Entschluß, wie es ihm einst mit dem Entschluß ergangen war, das Zimmer nicht eher zu verlassen, ehe er nicht über seinen Lebenslauf entschieden sei (s. o. S. 38); sein Genius ließ sich nicht vergewaltigen.

In den Verhandlungen über das Wesen von Epos und Drama, die zwischen Schiller und Goethe gepflogen wurden, klagt Schiller, „das pathologische Interesse“ seiner Natur an einer dramatischen Arbeit wie dem Wallenstein habe viel Angreifendes für ihn. Goethe antwortet, er könne sich diesen Zustand recht wohl denken; auch ihm sei es niemals gelungen, irgend eine tragische Situation ohne lebhaftes pathologisches Interesse zu bearbeiten, und er habe sie daher lieber vermieden als aufgesucht; er schrecke vor dem bloßen Unternehmen, eine wahre Tragödie zu schreiben, zurück und sei beinahe überzeugt, daß er sich durch den bloßen Versuch zerstören könne (s. die Briefe vom 6. und 7. Dezember 1797). Aber nicht nur der hohe Grad lebhafter Anteilnahme, zu der sie zwingt, unterscheidet die Tragödie von anderen Dichtungsarten, sondern auch die Konzentration der produzierenden Kräfte auf einen Punkt. Kleist war zu dieser Konzentration der Kräfte, welche die Tragödie fordert, durch die Natur seines Geistes besonders geeignet. Eben in der Osmannstädter Zeit beobachtete Wieland an Kleist jene Selbst- und Weltvergessenheit, die jene Konzentration aller Kräfte zu begleiten pflegt und von der oben S. 17 f. die Rede war.

„Ich nähere mich allem Erdenglück“ — mit dieser Wendung kündigt Kleist im Januar 1803 von Osmannstädt aus, wie es scheint, die nahe bevorstehende Vollendung des Guiskard an. Es war nur eine das Ferne in die Nähe rückende Luftspiegelung, die den Dichter wähnen ließ, er sei am Ende der Reise nach dem Ideal. Aber die Täuschung war doch für ihn eine Quelle des Glücks. Und zu diesem Glück gesellte sich ein anderes, das Kleist nur selten zuteil geworden ist: sein Dichten wurde verstanden; der, der ihn verstand, war Wieland. Kleist hatte anfangs auch in Osmannstädt noch seine Arbeit am Guiskard dem Gastfreunde verheimlicht; schließlich aber gestand er, um seine Zerstreutheit zu erklären, ein, was ihn so in Anspruch nahm, daß er die Welt um sich und sich selbst vergaß. Aus dem, was Wieland von Kleist erfuhr, läßt sich mit einiger Sicherheit das Tragische der Arbeit Kleists am Guiskard erkennen. Nach Kleists Mitteilungen schwebte seinem Geiste ein so hohes und vollkommnes Ideal seines Trauerspiels vor, daß es ihm bis dahin unmöglich gewesen war, es zu Papier zu bringen. Wohl hatte er schon viele Szenen nach und nach aufgeschrieben, aber er hatte sie auch, weil sie seinen idealen Vorstellungen nicht entsprachen, wieder vernichtet. Wieland gab dem Dichter einen Rat, der an sich trefflich war, aber Kleists Natur außer Acht ließ. Sein Stück nach dem entworfenen Plane, so gut es geraten wollte, auszuarbeiten (wie der Rat Wielands war) vermochte er nicht, weil ihm der Widerspruch zwischen dem schriftlich Fixierten und seinem Ideal allzu peinlich war. Kleist war keine Natur, die sich selbst etwas nachließ; „alles oder nichts“ ist ein Leitsatz seines Wollens. Eines Tages gelang es Wieland nach vielen vergeblichen Versuchen, etwas aus dem Guiskard zu erfahren. Kleist recitierte ihm aus dem Gedächtnis einige Hauptszenen und Fragmente mit

großem Feuer. Die Wirkung auf Wieland war eine gewaltige. Es gelang dem Dichter nach seinem eigenen Bericht an Ulrike (siehe den 22. Brief) Wieland so zu entflammen, daß ihm selbst infolge der „innerlichen Bewegungen", die seine Dichtung bei seinem Hörer hervorrief, vor Freude die Sprache verging und er zu den Füßen desselben niederstürzte, „seine Hände mit heißen Küssen überströmend". Schon damals hat sich Wielands Urteil so gestaltet, wie er es etwa ein Jahr später formuliert hat. „Wenn die Geister des Aeschylus, Sophokles und Shakespeare sich vereinigten," schreibt er, „eine Tragödie zu schaffen, sie würde das sein, was Kleists „Tod Guiskards des Normannen" ist, sofern das Ganze demjenigen entspräche, was er mich damals hören ließ. Von diesem Augenblicke an war es bei mir entschieden, Kleist sei dazu geboren, die große Lücke in unserer dramatischen Litteratur auszufüllen, die selbst von Schiller und Goethe noch nicht ausgefüllt ist." Auch wird Wieland damals in ähnlicher Weise mündlich Kleist zur Vollendung des Guiskard angefeuert haben, wie er es nach Kleists Scheiden von Osmannstädt brieflich thut. „Nichts ist," schreibt er ihm, „dem Genius der heiligen Muse, der Sie begeistert, unmöglich. Sie müssen Ihren Guiskard vollenden, und wenn der ganze Kaukasus auf Sie drückte."

In einem dieser Zeit angehörigen Briefe Kleists an Ulrike findet sich die Wendung: „Da ich heute ungewöhnlich hoffnungsreich bin, so habe ich mich entschließen können, das böse Geschäft an Tantchen zu vollbringen." Ganz bezeichnend dieses „Heute"; bezeichnend für den fortwährenden, jeder Vorausbestimmung spottenden Wechsel in dem Stimmungsleben Kleists. Auch jene hoffnungsreiche Stimmung, von der Kleist nach seiner Übersiedelung der Schwester meldete[1]), hielt nicht stand. Schon in der — allerdings viel später geschriebenen — Nachschrift zu dem Briefe, in dem Kleist sich und der Schwester die Perspektive auf ein so nahes Glück aufthut, ist das Stimmungsbild sehr verändert. In Osmannstädt hatte Kleist außer der väterlichen Freundschaft des alten Wieland die Liebe seiner jugendlichen Tochter gefunden, und Wieland hätte, da ihm die Zukunft Kleists nicht zweifelhaft war, kein Bedenken getragen, ihm die Tochter anzuvertrauen. Kleist aber — verließ das gastfreie Haus, trotzdem er an Wielands Tochter innigen Anteil nahm. „Zürne nicht!" schreibt er der Schwester, die sich gefreut hatte, als der Ruhelose Ruhe gefunden zu haben schien, „ich mußte fort und kann Dir nicht sagen, warum? Ich habe das Haus mit Thränen verlassen, wo ich mehr Liebe gefunden habe, als die ganze Welt zusammen aufbringen kann, außer Du! — Aber ich mußte fort! O Himmel, was ist das für eine Welt!" Der Grund, den Kleist der Schwester nicht nennen kann, ist leicht zu erschließen: die Vollendung des Guiskard und damit die Anwartschaft auf eine sichere Zukunft war wieder in die unbestimmte Ferne ge-

[1]) „In Kurzem werde ich Dir viel Frohes zu schreiben haben; denn ich nähere mich allem Erdenglück."

rückt.[1]) So lange er aber noch mit der eigenen Zukunft nicht im Reinen war, durfte er die Zukunft eines Weibes mit der seinen nicht verbinden. Vor allem um seiner selbst willen nicht; konnte ihn schon die Angst der Seinen, was aus ihm werden würde, „rasend" machen, so würde er vollends in Verzweiflung geraten sein, wenn er einer Braut das Recht gegeben hätte, von ihm das Glück ihrer Zukunft zu erwarten.

Kleist entschloß sich im März nach Leipzig zu gehn; „ich weiß wahrhaftig kaum anzugeben, warum?" schreibt er über diesen Entschluß der Schwester. Von Leipzig wandte er sich nach Dresden. Hier verkehrte er mit der Familie Schlieben, mit Pfuel, dem späteren preußischen General der Infanterie und Ministerpräsidenten im Jahre 1848, sowie mit Rühle von Lilienstern, der später gleichfalls General in preußischen Diensten war. Verfolgt man die Auf- und Abbewegung der Stimmungskurven in Kleists Seele seit seiner Rückkehr aus der Schweiz, so zeigt sie einen überragenden Gipfel in der ersten Osmannstädter Zeit; er glaubt dem Gipfel des Erdenglücks, der Vollendung seines Meisterwerkes, ganz nahe zu sein; dann beobachtet man eine starke Senkung: die Vollendung schiebt sich hinaus („Ich muß Zeit haben"); eine noch tiefere Senkung tritt in Dresden ein. Das beweisen die Selbstmordgedanken, von denen Kleist nach Pfuels Zeugnis in Dresden oft heimgesucht wurde. In jeder Unterredung kamen, so erinnert sich Kleist selbst drei Jahre später, die beiden Freunde auf den Tod als auf den „ewigen Refrain des Lebens" zurück. Seit langem ist die Grundstimmung Kleists pessimistisch; vergl. oben S. 53 f. Während der Optimist sich an dem Ausblick auf ein langes Leben freut, das erst in weiter, bläulich verdämmernder Ferne endigt, hatte Kleist, wie oben gesagt wurde, während seines Aufenthaltes in der Schweiz den Wunsch zu sterben, wenn ihm drei Dinge, ein Kind, ein schön Gedicht und eine große That, gelungen wären. In der Zeit seines Weimarer Aufenthaltes hat er von diesen drei Wünschen nur einen noch: das schöne Gedicht. „Diesen einen Wunsch," schreibt er an Ulrike, „soll mir der Himmel erfüllen; und dann mag er thun, was er will." In diesem einen Wunsche konzentriert sich für Kleist, was ihm das Leben noch lebenswert macht. Kleist zeigt die interessante Erscheinung einer Verbindung quietistischer Grundstimmung und angespanntester Energie. Bei grundsätzlicher Verneinung des Willens zum Leben hat er noch ein Streben, in dem er den Willen zum Leben aufs entschiedenste bejaht; er will ein Kunstwerk schaffen, das ihm die Unsterblichkeit sichert. In Dresden nun erweist sich ihm sein Streben als eine Illusion, und nun kehrt sich (um in der Sprachweise Schopenhauers zu reden) der Wille zum Leben gegen das Leben selbst: der Selbstmord-

[1]) Der Schwester, die (wie sie geschrieben hatte) in freudiger Hoffnung den von Kleist ihr in Aussicht gestellten frohen Brief erwartete, mußte er schreiben: „O Du Unglückliche! Wann werde ich den Brief schreiben, der Dir so viele Freude macht, als ich Dir schuldig bin?"

gedanke nistet sich in seine Seele ein. Der „Schuld“, die wie eine Ehrenschuld jeden, der Ehrgefühl hat, unaufhörlich mahnt, der Schuld, Gutes zu thun, gedenkt er nicht mehr (s. o. S. 58 f.); auch das hat er vergessen, was er vordem so stark betonte, daß das Leben nichts Erhabeneres besitze, als daß man es erhaben wegwerfe.

Aber noch einmal steigt die Kurve zu steiler Höhe an; Pfuel, der den Zerstörungsprozeß in Kleists Seele mit Furcht und Mitleid immer mehr fortschreiten sah, beschloß das alte Heilmittel anzuwenden; er überredete den jedenfalls wieder thatlos Hinbrütenden zu einer Reise in die Schweiz. Kleist schreibt über dies Anerbieten an Ulrike: „Der Rest meines Vermögens ist aufgezehrt, und ich soll das Anerbieten eines Freundes annehmen, von seinem Gelde so lange zu leben, bis ich eine gewisse Entdeckung im Gebiete der Kunst, die ihn sehr interessiert, völlig ins Licht gestellt habe“ (Br. vom 3. Juli 1803). Man glaubt sich in die Zeit der Würzburger Reise zurückversetzt. Wiederum ist es ein aufopfernder Freund, unter dessen Augen Kleist auf einer Reise dichterische Pläne verwirklichen will; wiederum verfällt Kleist in den geheimnisvollen Ton. Die gewisse „Entdeckung“, um das vorweg zunehmen, ist die Vereinigung des tragischen Stils der Antike und Shakespeares in seinem Guiskard. Schon die bloße Aussicht auf die Reise läßt Kleists Selbstbewußtsein, das von Zweifel angekränkelt war, kräftig aufleben. In dem eben angeführten Briefe erbittet er sich von Ulrike so viele „Fristung“ seines Lebens, als nötig ist, seiner großen Bestimmung völlig genug zu thun. „Du wirst mir gern“, fährt er fort, „zu dem einzigen Vergnügen helfen, das sei es noch so spät, gewiß in der Zukunft meiner wartet, ich meine, mir den Kranz der Unsterblichkeit zusammen zu pflücken. Dein Freund wird es, die Kunst und die Welt wird es dir einst danken.“ Welche stolze Höhe des Selbstbewußtseins! Das Leben, welches dem Dichter eben noch so zwecklos erschien, daß er es wegzuwerfen gedachte, hat ihm jetzt eine große Bestimmung. Der feste Glaube an seine Kraft ist ihm wiedergekehrt; und vor allem: er kann wieder warten, warten auf den Kranz der Unsterblichkeit. Eine tragische Peripetie führt von der Höhe dieses Briefes an Ulrike in die Tiefe des nächstfolgenden, der von Genf aus geschrieben ist. Stationen, welche die beiden Reisenden, die am 20. Juli von Dresden abgereist waren, in der Zwischenzeit berührt hatten, waren Bern, Thun und Mailand; von Mailand hatten sie sich dann durch das Waadtland nach Genf begeben. Der Brief, den Kleist an seine Schwester schreibt, ist ein furchtbares Stück Wirklichkeit und doch zugleich ein Stück gewaltiger Poesie; selten mag die Wirklichkeit das Tragische in so reiner Form darbieten. Er lautet: „Der Himmel weiß, meine teuerste Ulrike, (und ich will umkommen, wenn es nicht wörtlich wahr ist), wie gern ich einen Blutstropfen aus meinem Herzen für jeden Buchstaben eines Briefes gäbe, der so anfangen könnte: mein Gedicht (sc. der Robert Guiskard) ist fertig. Aber Du weißt, wer nach dem Sprichwort mehr thut, als er kann. Ich habe nun ein Halbtausend hinter einander folgender Tage, die Nächte der meisten mit eingerechnet, an den Versuch gesetzt, zu so vielen Kränzen

noch einen auf unsere Familie herabzuringen: jetzt ruft mir unsere heilige Schutzgöttin zu, daß es genug sei. Sie küßt mir gerührt den Schweiß von der Stirne und tröstet mich, „wenn jeder ihrer lieben Söhne nur eben so viel thäte, so würde unserem Namen ein Platz in den Sternen nicht fehlen.“ Und so sei es denn genug. Das Schicksal, das den Völkern jeden Zuschuß zu ihrer Bildung zumißt, will, denke ich, die Kunst in diesem nördlichen Himmelsstrich noch nicht reifen lassen. Thöricht wäre es wenigstens, wenn ich meine Kräfte länger an ein Werk setzen wollte, das, wie ich mich endlich überzeugen muß, für mich zu schwer ist. Ich trete vor Einem zurück, der noch nicht da ist, und beuge mich ein Jahrtausend im Voraus vor seinem Geiste. Denn in der Reihe der menschlichen Erfindungen ist diejenige, die ich gedacht habe, unfehlbar ein Glied, und es wächst irgendwo ein Stein schon für den, der sie einst ausspricht.

Und so soll ich denn niemals zu Euch, meine teuersten Menschen, zurückkehren? O niemals! Rede mir nicht zu. Wenn Du es thust, so kennst Du das gefährliche Ding nicht, das man Ehrgeiz nennt. Ich kann jetzt darüber lachen, wenn ich mir einen Prätendenten mit Ansprüchen unter einem Haufen von Menschen denke, die sein Geburtsrecht zur Krone nicht anerkennen; aber die Folgen für ein empfindliches Gemüth, sie sind, ich schwöre es Dir, nicht zu berechnen. Mich entsetzt die Vorstellung.

Ist es aber nicht unwürdig, wenn sich das Schicksal herabläßt, ein so hilfloses Ding, wie der Mensch ist, bei der Nase herumzuführen? Und sollte man es nicht fast so nennen, wenn es uns gleichsam Kuxe auf Goldminen giebt, die, wenn wir nachgraben, überall kein echtes Metall enthalten? Die Hölle gab mir meine halben Talente, der Himmel schenkt dem Menschen ein ganzes oder gar keins.“

Der Brief schließt mit den Worten: „Lebe wohl, grüße Alles — ich kann nicht mehr.“

Von Goethes Tasso heißt es einmal: „Er fordert das Unmögliche von sich“; dasselbe gilt von dem erhabenen, aber irrenden Wollen Kleists: er forderte im Überschwang des Kraftgefühls das Unmögliche von sich. Die Erkenntnis der Unerreichbarkeit seines Zieles warf ihn nieder; er durchschaute das Mißverhältnis zwischen seiner Kraft und dem Ziele, das er dieser Kraft gesteckt hatte, und vernichtete so die Selbsttäuschung, in der er befangen gewesen war. Der Brief läßt deutlich zwei Stufen der Selbstkritik erkennen: auf der ersten Stufe demütigt er sich wohl, aber es ist eine stolze Demut, die aus seinen Worten spricht: er tritt zurück, aber nicht vor einem, der schon da ist, sondern vor einem, der ein Jahrtausend später kommen wird. Viel tiefer sinkt das Selbstbewußtsein auf der zweiten Stufe der Selbstkritik herab. Mit der eben ausgesprochenen Erkenntnis würde sich sehr wohl noch dichterisches Vollgefühl vertragen, sie würde nur eine strenge Mahnung zur *σωφροσύνη*, eine Warnung vor der Hybris sein. Auf der zweiten Stufe hingegen zerstört Kleist in einer Kritik, die ebenso maßlos ist, wie es zuvor sein Streben gewesen war, sein Selbstgefühl; er hadert mit dem Schicksal, das ihn getäuscht, das ihm nur halbe Talente verliehen habe. Das ist die bare Verzweiflung an der eigenen Kraft; der tragische Tiefpunkt des Briefes. „Ich schwöre Euch, daß ich noch viel mehr von mir weiß, als der alberne Kauz, der Kotzebue“, hatte Kleist einst in stolzer Hyperbel

mit Bezug auf die ihn so warm anerkennende Rezension im „Freimütigen“ (s. o.) geschrieben, jetzt giebt er sich auf. In den Jahren des Suchens bewegt sich Kleists Selbstbewußtsein, dem Wagebalken der empfindlichen Goldwage vergleichbar, in fortgesetzten Schwingungen um die Gleichgewichtslage herum, ohne zur Ruhe zu kommen; nirgends aber schlägt es nach der Minusseite so weit aus wie in unserer Briefstelle. Schon die Nachschrift des Briefes zeigt (wie es scheint) bereits wieder eine Schwankung nach der anderen Seite. Kleist bittet Ulrike um den Brief Wielands (s. o.), offenbar um ihn als ein Palladium gegen den selbstvernichtenden Zweifel bei sich zu haben.

Anmerkungsweise sei noch auf die Stärke hingewiesen, mit der in dem Briefe Kleists Familiensinn hervortritt. Es ist die echt adlige Art des Ehrgeizes, die Kleist zeigt, wenn er auf seine Familie den Kranz des Ruhmes herabringen will.

In Genf war die Peripetie in der Tragödie eingetreten, als welche wir den gegenwärtigen Abschnitt seines Lebens betrachten. Er eilt nun schnell der Katastrophe entgegen. In Paris überwirft er sich mit seinem Freunde Pfuel, der als ein getreuer Eckart ihn vor den wilden Mächten in seiner Brust gewarnt hatte; dann verbrannte er in schnellem Entschluß seinen Guiskard und seine sonstigen Papiere und eilte aus Paris — um zu sterben. Erhaben wollte er sein Leben wegwerfen, darum legte er nicht Hand an sich, sondern beschloß sich der Expedition anzuschließen, die gerade damals in Boulogne gegen England gerüstet wurde (Wilbrandt S. 205). Auf dem Wege nach Boulogne, in St. Omer, schrieb Kleist einen Brief an Ulrike, gleichsam die tragische Fortsetzung des Genfer Briefes. Er lautet: „Meine theure Ulrike. Was ich Dir schreiben werde, kann Dir vielleicht das Leben kosten; aber ich muß, ich muß es vollbringen. Ich habe in Paris mein Werk, so weit es fertig war, durchgelesen, verworfen und verbrannt: und nun ist es aus. Der Himmel versagt mir den Ruhm, das größte der Güter der Erde; ich werfe ihm, wie ein eigensinniges Kind, alle übrigen hin. Ich kann mich Deiner Freundschaft nicht würdig zeigen, ich kann ohne diese Freundschaft doch nicht leben: Ich stürze mich in den Tod. Sei ruhig, Du Erhabene, ich werde den schönen Tod der Schlachten sterben. Ich habe die Hauptstadt dieses Landes verlassen, ich bin an seine Nordküste gewandert, ich werde französische Kriegsdienste nehmen, das Heer wird bald nach England hinüberrudern, unser aller Verderben lauert über dem Meere, ich frohlocke bei der Aussicht auf das unendlich prächtige Grab. O Du Geliebte, Du wirst mein letzter Gedanke sein!“

Daß man Kleisten nicht die volle Verantwortung für diesen Brief aufbürde, daran sollte billigerweise eine Äußerung hindern, die er später selbst über seinen Seelenzustand in dieser Zeit gethan hat; s. den 27. Brief an Ulrike. Die „Einschiffungsgeschichte“, so erklärt er hier, gehöre vor allem vor das Forum des Arztes; er habe derzeit bei einer „fixen Idee“ einen gewissen Schmerz im Kopfe empfunden, der sich unerträglich heftig gesteigert und ihm das Bedürfnis nach Zerstreuung so dringend gemacht habe, daß er, um ihn loszuwerden, zuletzt in die Verwechslung der Erdachse gewilligt haben würde. Er erklärt es geradezu für „grausam“,

wenn man ihn für eine Handlung verantwortlich machen wolle, die er „im Anfalle der Schmerzen“ begangen habe.

Es sei nun noch auf ein Moment hingewiesen. Die allgewaltige Triebkraft, die in Kleist bei allem seinen Thun seit Jahren wirkt, ist der Ehrgeiz, das Verlangen nach Ruhm. Nicht der Genuß am dichterischen Schaffen, auch nicht der unwiderstehliche Trieb zur poetischen Gestaltung, sondern der Ehrgeiz ist das eigentliche agens in seinem Thun. Der Ehrgeiz bemächtigt sich seines dichterischen Schaffenstriebs und nimmt ihn in den Dienst. Seine ganze dichterische Entwicklung wäre ungleich gesünder gewesen, wenn sein Genius sich in ruhiger Evolution hätte auswirken können; der Ehrgeiz drängte ihm ein Ziel auf, das nicht auf dem Wege einer stetigen Entwicklung, sondern mittels eines Sprungs erreicht werden sollte; eines Sprungs, der um ein Haar ein salto mortale geworden wäre.

Zu einer Ausführung des Planes, der dem Lebensmüden einen ehrenvollen Abgang von der verleideten Bühne des Lebens sichern sollte, kam es zum Glück nicht. Ein ihm bekannter französischer Arzt, der ihn auf dem Wege nach Boulogne traf und von ihm erfuhr, er sei ohne Paß, erzählte ihm, daß erst vor kurzem ein preußischer Edelmann unter ähnlichen Verhältnissen in den Verdacht der Spionage gekommen und in Boulogne erschossen sei. Er veranlaßte Kleist, sich von dem preußischen Gesandten in Paris einen Paß ausstellen lassen. Der Gesandte schickte einen Zwangspaß, der auf Potsdam lautete. Kleist reiste daraufhin der Heimat wieder zu, kam aber nur bis Mainz, wo er in eine schwere Krankheit verfiel, von der ihn der Hofrat Wedekind durch sorgsame Pflege langsam wiederherstellte. Nach fast halbjährigem Aufenthalt setzte Kleist seine Reise nach Potsdam fort; eines Abends im Anfang des Sommers 1804 erschien er bei seinem Freunde und Reisegefährten Pfuel.

Wie sich uns in dem Kleist, der von der Höhe eines hochfliegenden Strebens in die Tiefe eines bodenlosen Zweifels versinkt, die ästhetische Kategorie des Tragischen darstellt, so fällt der Kleist, der nichts als das nackte Leben heimbringt, unter die ästhetische Kategorie des Traurigen. Seine Lebenswerke sind ihm zerstört, seine Lebenskräfte zerbrochen; er ist hoffnungs- und aussichtslos. Nach und nach, das wird demnächst darzustellen sein, wandelt sich der Seelenzustand des Dichters so um, daß man die Empfindung des Wehmütigen hat: Kleist verzichtet resignierend auf das Strebensziel, das ihm der Ehrgeiz gesteckt hatte, und läßt sich am Erreichbaren genügen; er dichtet nicht mehr, um anderen den Ruhmeskranz zu entreißen, sondern weil er das Dichten nicht lassen kann. Gegenüber jenem wilden leidenschaftlichen Jagen nach dem Ruhm gewinnt er die objektive Ruhe des Künstlers; in der Penthesilea verklärt sich ihm sein Schicksal zu erschütternder Dichtung.

Robert Guiskard.[1])

Das Leben Robert Guiskards gehört, so führt Herr von Funk, die Hauptquelle Kleists, in seiner Lebensbeschreibung des Normannenherzogs (Horen 1793, 1.—3. Stück) aus, einer Periode an, in welcher der Mangel einer bestimmten bürgerlichen Ordnung dem unternehmenden Geiste die Bahn zur Höhe offen ließ; gern verfolgt man beim Studium dieser Zeit „die eigene Bahn", die der kühne Mut sich gebrochen hat, sieht diesen Mut im Kampfe mit gehäuften Schwierigkeiten seine Anstrengungen verdoppeln, vom Schicksal niedergeworfen, sich wieder mit verjüngter Kraft erheben und keinem andern Gesetz als der Notwendigkeit weichen. Es beweist Kleists sichere Hand, daß er aus einer so gearteten Periode sein dramatisches Thema entnahm; ein Held aus dieser Zeit hat die Kraft, welche „die dramatische Dramatik" fordert, und die Fallhöhe, welche der Held der Tragödie großen Stils haben muß. Der Titel von Kleists Tragödie sollte, wenn Wieland sich recht erinnert hat, „Tod Guiskards des Normannen" heißen. Nach der Darstellung Funks erfolgte der Tod Guiskards eben in der Zeit, in der er den letzten Schritt zur Erfüllung aller seiner Wünsche zu thun im Begriff stand, d. h. auf der Fahrt gegen Konstantinopel, dessen Eroberung das ganze Werk seines Lebens glänzend abkrönen sollte. Der Tod entreißt dem Gewaltigen die Siegesbeute, eben als seine Erobererhand sie erfassen zu können meinte. Diese Situation besitzt im allgemeinen das Merkmal der tragischen Situation. Die näheren Umstände des Todes Guiskards dagegen entbehren der tragischen Eigenschaft völlig. Auf der Flotte, mit der Guiskard nach Konstantinopel segelte, verbreitete sich eine tödliche, pestartige Seuche mit fürchterlicher Schnelligkeit. Auch der Herzog erkrankte; man schaffte ihn in Antonia ans Land, wo er nach kurzer Zeit starb. Sollte „der Tod Guiskards" eine Tragödie werden, so mußte der Dichter hier völlig frei schaffen. Ein Bedenken wegen geschichtlicher Untreue kennt Kleist nicht. Während Schiller nur gelegentlich dem Dichter eine Tragödie gestattet, die aus der Geschichte nur die allgemeine Situation, die Zeit und die Personen entnimmt (Wegweiser, III. Abteil. S. 233), giebt Kleist dem Dichter alles Recht über die Geschichte. Zunächst läßt er Guiskard wirklich in Konstantinopel landen; ja er rückt seinen Helden dem Ziele unmittelbar nahe: zwei Griechenfürsten sind gesonnen, ihm die Schlüssel der belagerten Stadt heimlich zu überliefern; das einzige Hindernis, das der Überlieferung noch entgegenstand, ist eben an dem Tage, an dem die Handlung einsetzt, überwunden; für die Nacht wird, so hört man, ein Hauptsturm auf die Stadt angeordnet werden. Zwischen den Plan und seine Ausführung aber tritt als eine übergewaltige Schicksalsmacht die

---

[1]) S. besonders den Abschnitt bei Brahm und Jakob Minor: Studien zu Heinrich von Kleist (in Euphorion, Zeitschrift für Litteraturgeschichte, 1. Band, 3. Heft, Bamberg 1894). — Das uns erhaltene Fragment des Guiskard erschien zuerst im „Phöbus" 1808.

Pest, von der auch Guiskard ergriffen wird. So schafft der Dichter durch Zusammenrücken der Umstände eine Situation von echt dramatischer Spannung. Indes ist der katastrophische Ausgang bis jetzt noch völlig undramatisch. Mit einem Meistergriff verleiht Kleist der Krankheit seines Helden dramatischen Charakter. Er stellt Guiskard im Kampfe mit dem in Gestalt der Seuche sich ihm nahenden Geschick dar. Als Sieger über die Seuche, die ihm bereits im Körper sitzt, erscheint Guiskard, als er zuerst auftritt (10. Auftritt). Mit dem Trotz eines Mannes, dessen Geist sich selbst und das Geschick bezwingt, ruft er aus: „Im Lager hier kriegt Ihr mich nicht ins Grab; in Stambul halt' ich still, und eher nicht." Und wenig später: „Mein Leib wird jeder Krankheit mächtig noch; und wär's die Pest auch, so versichr' ich Euch: An diesen Knochen nagt sie selbst sich krank." Im tiefsten Grunde wurzelt dieser Trotz in einem Schicksalsglauben: „kein Ohngefähr" ist es, wenn er ungestraft die Pestkranken berührt; „es hat damit sein eigenes Bewenden".[1]) Sich stützend auf diesen Glauben, wird er durch seinen heroischen Geist der Krankheit Herr. Sowie Sylvester in den Schroffensteinern sich selbst durch eigene Kraft, durch sein „Bewußtsein", durch den mit „Heroenkraft" zurückkehrenden Geist, aus der schweren Ohnmacht wiederherstellt, so gewinnt Guiskard durch seine Geisteskraft Obmacht über die Seuche. In der Kraft seines Geistes würde er auch das Heer, das, von der Seuche vergiftet, keiner Thaten mehr fähig schien, mit Heldengeist erfüllt haben. Vielleicht hätte Kleist hier Motive aus dem auch sonst verwerteten Bericht Funks über die Belagerung Durazzos verwandt. Als nämlich die Normannen vor Durazzo durch Mißerfolge völlig niedergeschlagen sind, verhehlt Guiskard dem Heere die Größe der Gefahr nicht, sondern ruft aus: „Wir müssen sterben oder siegen" und rät die Schiffe und das Lager zu verbrennen. Die „kalte Größe" dieser Rede giebt dem Herzog die Herrschaft über die Gemüter zurück. Die Katastrophe würde (wenn ich eine Vermutung wagen darf) vom Dichter herbeigeführt sein, indem er den gewaltigen Geist seines Helden durch verhängnisvolle Schläge entkräftet werden ließ, sodaß die Seuche nun seinen ungeschützten Leib überwältigen konnte.

Mit der dramatischen Entwicklung des bisher behandelten Themas sollte sich, das zeigt das Fragment, die Entwicklung eines zweiten Themas verflechten. Dies zweite Thema ist dem Familienleben Guiskards entnommen. Nach einer von ihm selbst gemachten Anmerkung im 6. Auftritt legte Kleist folgende (Nb! ungeschichtlichen) Familienverhältnisse Guiskards der darzustellenden Verwicklung zu Grunde: Wilhelm von der Normandie hatte drei Brüder, die einander in Ermangelung der Kinder rechtmäßig

[1]) In den von Schiller in der „Allgemeinen Sammlung historischer Memoires" herausgegebenen Denkwürdigkeiten aus dem Leben des griechischen Kaisers Alexius Komnenos, die Minor als eine zweite Quelle Kleists nachzuweisen sucht, wird von einer dem Guiskard zuteil gewordenen Weissagung berichtet, nach der er am Ende einer ruhmreichen Laufbahn in einer bestimmten Stadt sterben sollte.

in der Regierung folgten. Beim Tode des dritten Bruders Otto hätte eigentlich dessen junger Sohn, namens Abälard, zum Regenten ausgerufen werden sollen; es ward aber Guiskard, der vierte Bruder, den Otto zum Vormund seines Sohnes eingesetzt hatte, zum Herrscher gekrönt, sei es, weil die Folgereihe der Brüder für ihn sprach, sei es, weil das Volk ihn sehr liebte. Zur Zeit des Beginns der Handlung ist Guiskard seit 30 Jahren Herzog und Robert, sein Sohn, ist als Thronerbe anerkannt. Um Abälard zu entschädigen, hat Guiskard ihn mit seiner Tochter Helena, der verwitweten, von Alexius Komnenus vertriebenen Kaiserin von Griechenland verlobt. Um die Rechte der Tochter wiederherzustellen, hat Guiskard den Zug nach Konstantinopel unternommen; eben an dem Tage des Beginns der Handlung ist indes von Guiskard den beiden verräterischen Griechenfürsten nach langer Weigerung das Zugeständnis gemacht, daß nicht Helena im Namen ihrer Kinder, sondern er selbst die Krone ergreifen werde. Es ist also ein doppelter Rechtsbruch vor Beginn der Handlung geschehn, der zu starken dramatischen Verwicklungen und zu einer Zerstörung der zwischen den Gliedern der Herzogsfamilie vor Beginn der Handlung bestehenden Verhältnisse führen muß. Dafür, daß es bei diesen Verwicklungen zu echt dramatischer Handlung und Gegenhandlung gekommen sein würde, liegt die Bürgschaft im Charakter Guiskards und Abälards. Robert ist Guiskards Erbe nach dem Fleische, Abälard sein Erbe nach dem Geiste. Abälard gleicht dem Oheim in Gestalt und Rede wie in der volksfreundlichen Gesinnung; auch die Schlauheit, die dem Herzog den Namen Guiskard verschafft hat, eignet ihm. Er besitzt ferner ein tiefes Verständnis für normannisches Wesen. „Jauchzen wahrlich in der Todesstunde würd' einst Dein Oheim, unser hoher Fürst, wär' ihm ein Sohn geworden so wie Du" — sagt zu ihm der Greis, der Sprecher des Volkes. Abälard hat das Bewußtsein seines Rechts an die Herrscherwürde, die Kraft, es geltend zu machen, und die Entschiedenheit, es sofort geltend zu machen, sobald sich ihm die Gelegenheit dazu bietet. Sein unebenbürtiger Mitbewerber ist Robert, der ihm gegenüber nur eins in die Wagschale werfen kann, was allerdings in der Meinung des Volkes schwer wiegt, er ist „der Guiskardssohn." Übrigens ist er unfähig, das Volk zu verstehn und zu behandeln; eben in dem Augenblick, in dem es ihn auf des Ruhms Gipfel heben könnte, schlägt er ihm schnöde ins Angesicht, indem er es in seinem Stolze, d. h. in seinem innersten Wesen, verletzt. In Summa: keine Herrschernatur. Abälard hat ihm gegenüber sein Recht an die Herzogswürde im Geheimen festgehalten, aber es bisher nicht geltend gemacht. Sobald aber die Krankheit Guiskard ergreift, tritt er als Prätendent auf: verhaltene Kräfte kommen in ihm zum Durchbruch. Zunächst richtet sich sein Spiel gegen Robert, der ihn als seinen „bösen Geist" erkennt (6.—9. Auftritt). Doch ohne Zweifel wäre im weiteren Verlaufe nicht Robert, der nichts als seines Vaters Sohn ist, der Gegenspieler Abälards geworden, sondern Guiskard selbst. Vor dem Beginn des Dramas wird Abälard von der Gunst des Oheims

„bestrahlt“. Welches Schicksal dies Verhältnis weiterhin genommen haben würde, dafür fehlen sichere Anhaltepunkte in dem Fragmente. Nur der erste Anfang des Gegenspiels ist noch dargestellt. Als Guiskard, den das Volk nach Abälards Darstellung mit dem Tode ringend glaubt, in scheinbar ungebrochener Kraft aus dem Zelt heraustritt, ist seine erste Frage: „Wo ist der Prinz, mein Neffe?“ Er läßt ihn aus der Menge heraus hinter sich treten und befiehlt ihm: „Hier bleibst Du stehn, und lautlos! — Du verstehst mich?“ Ein gewaltiges Moment in dem Zweikampf zwischen den beiden Männern würde wahrscheinlich der Kampf um Helena geworden sein, Guiskards „liebes Kind“, ihm an Klugheit und Würde ungleich verwandter als Robert. Da Kleist stark unter dem Einfluß seiner Lieblingsideen steht, darf man mit gutem Grunde vermuten, daß Helena in dem Konflikt zwischen Liebe zum Vater und Liebe zu ihrem Verlobten durch das Rechtsgefühl, das „über alles siegt“ (Schroffensteiner IV, 1), von dem Vater weg auf Abälards Seite hinüber gezogen sein würde, zumal da auch ihrer Kinder Recht von dem Vater gebrochen war. Vielleicht, daß der Verlust Abälards und vor allem der Helenas die Kraft Guiskards gebrochen hätte.

Der bisher gegebene Überblick über die dramatischen Motive des Guiskard beweist, daß der Dichter in seinem Stoffe die Kräfte und Gegenkräfte besaß, deren Zusammenstöße eine dramatische Handlung hervorbringen.

Ein kurzer Durchblick durch die Szenen des Fragments lehrt dasselbe als einen Torso von gewaltiger Größe erkennen. Bewundernswert ist der Aufbau in den erhaltenen zehn Auftritten. Mit immer steigender Deutlichkeit wird der Zuschauer dessen gewiß, daß Guiskard von der Seuche befallen ist. Vergl. Brahm a. a. O. Ein ganz unbestimmtes Wort („Auch ihn ereilt, den furchtlos Trotzenden, zuletzt das Scheusal noch“) läßt in dem 1. Auftritt die bloße Möglichkeit auftauchen, daß auch Guiskard erkranken könne. Das Benehmen der Helena erweckt den unbestimmten Verdacht, sie habe einen Grund, das vor dem Zelte Guiskards versammelte Volk los zu werden (3. und 4. Auftritt). Im 5. Auftritt gewinnt es hohe Wahrscheinlichkeit, daß auch Guiskard angesteckt ist. Diese Wahrscheinlichkeit wird durch Roberts unsicheres Benehmen bestärkt und geht durch Abälards Bericht in Gewißheit über (6. und 7. Auftritt). Da kommt plötzlich — ein klassisches Beispiel eines dramatischen *κατ’ ἀπροσδόκητον* — die Nachricht, Guiskard werde sich seinem Volke alsbald zeigen, und in der That sieht man nach wenigen Augenblicken den Mann, den man nach Abälards Darstellung sich unter allen Anzeichen der Pest auf dem Teppich liegend denkt, mit allen Zeichen ungebrochener Körperkraft das Zelt verlassen.

Kunstvoll ist auch die Art und Weise, wie Kleist die beiden Hauptthemen in der Behandlung ineinander verflicht: die Erkrankung Guiskards wird die Veranlassung, daß Abälard sein Spiel gegen Robert beginnt. An der Frage, ob das Volk vor des kranken Guiskard Zelt warten soll

oder nicht, entwickelt sich der bisher verborgen gebliebene Gegensatz zwischen Abälard und Robert.

Wie die Exposition bereits in den Schroffensteinern technisch meisterhaft war, so ist sie es auch im Guiskard. Nirgends gönnt sich Kleist, was Schiller dem dramatischen Dichter in der Exposition gönnen zu dürfen meinte, daß dies und das nicht um seiner selbst willen, sondern um eines Späteren willen dasei. Die Situation im Heerlager lernt man als die Ursache der heftigen Bewegungen des angsterfüllten Volkes kennen; ingleichen wird die Erkrankung Guiskards in bewegter Handlung und dramatischer Schilderung exponiert. Ebenso exponieren sich die Charaktere in bewegter Handlung. Das Volk stellt sich in einem Moment leidenschaftlicher Erregung dar, Robert im Kampf mit dem Volke, Abälard im Kampfe mit Robert u. s. w. Alle Handelnden stehen unter der Spannung auf die Ereignisse der nächsten Zukunft.

Von den Charakteren erweckt das größte Interesse Guiskard selbst; wenn irgend etwas in dem Fragment das Bedauern über die Nichtvollendung des Guiskard besonders stark erregt, so ist es die großartige Anlage von Guiskards Charakter. Nordisches Heldentum gewinnt in dem Normannenherzog Gestalt. Er ist ein Charakter, wie ihn Zeiten einer werdenden Weltgestaltung fordern und hervorbringen; eine echte Eroberernatur. Es eignet ihm die „sinnliche Stärke“, die Goethe von dem tragischen Helden fordert. Den Kunstgriff Homers nachahmend, schildert ihn uns der Dichter, während er sich in seinem Zelte rüstet: „Der hohen Brust legt er den Panzer um! Dem breiten Schulternpaar das Gnadenkettlein! Dem weitgewölbten Haupt drückt er mit Kraft den mächtigwankend-hohen Helmbusch auf!“ In Guiskard stellt sich ferner „das Erhabene der Kraft“ dar. Sein Körper wird von einer furchtbaren Seuche ergriffen, das aber hindert ihn nicht, aus seinem offenen Zelte nach der Kaiserzinne Konstantinopels hinüberzuschauen und „ungeheure“ Entschlüsse im Busen zu wälzen (7. Auftritt). Ein Triumph seines Geistes aber ist sein Erscheinen vor dem Volke. Der, der eben noch in seinem Zelte keines seiner Glieder mächtig war, sagt selbst wenige Augenblicke später von sich: „Ob ich wie Einer ausseh’, der die Pest hat, der ich in Lebensfüll’ hier vor Euch stehe? Der seiner Glieder jegliches beherrscht?“ Sein Geist hat nicht nur die Kraft, das Leiden mit Würde zu tragen, sondern das Leiden niederzukämpfen; ja es bleibt noch ein Überschuß an Kraft, mit dem er Gewaltiges ins Werk zu setzen sich anschickt. Indirekt wird Guiskard durch das Verhalten des Volkes zu ihm charakterisiert. Die Kraft seines Geistes und sein ruhiges Selbstvertrauen beweist es, daß er seine Normannen kühn und frei mit sich verkehren läßt; er läßt den Kräften, welche im Volke walten, ihr freies Spiel, dessen gewiß, daß er dieser Kräfte jederzeit Herr ist. Sicher würden die Szenen, die unmittelbar auf die letzte Fragmentszene gefolgt wären, veranschaulicht haben, wie er die angstempörten Wogen der Volksleidenschaft nicht durch ein zorniges Quos ego, sondern mit ruhigem

Machtwort geglättet hätte. Ein interessantes Spiegelbild seines Charakters zeigt sich in Helena und Abälard; der Gegensatz seines Charakters stellt sich in Robert dar.

Die Sprache des Guiskard steht in strengem Gegensatz zu der Sprache der Schroffensteiner. Hier war die Sprache knapp, von echt dramatischer Kürze und drastischer Bewegtheit; nur die zahlreich eingestreuten Bilder gaben der Rede Schmuck. Ganz anders das Stilprinzip, das im Guiskard vorherrscht. Während die Schroffensteiner durchweg den charakteristischen Stil zeigen, herrscht im Guiskard der ideale, plastische Stil vor.

Eine Anzahl von Stellen zeigt jene plastische Pracht, die für Äschylus charakteristisch ist; Stellen dieser Art werden Wieland an Äschylus erinnert haben (s. o.). Von dieser plastischen Pracht zeugen z. B. die Schilderungen, die im Fragment vorkommen. Ein Beispiel solcher plastischen Schilderung ist die oben mitgeteilte Schilderung Guiskards. Ebenso die gewaltige Schilderung der Pest: „Mit weit ausgreifenden Entsetzensschritten", so schildert der Dichter, „geht sie durch die erschrocknen Scharen hin und haucht von den geschwollnen Lippen ihnen des Busens Giftqualm ins Gesicht." Wenige Zeilen später heißt es von dem Fluche, den einst die Kinder der Normannen gegen Guiskard schleudern werden, wenn er in Konstantinopel sich nichts als einen prächtigen Leichenstein erworben haben wird: „Und statt des Segens unsrer Kinder setzt einst ihres Fluches Mißgestalt sich drauf, und heul'nd aus ehrner Brust Verwünschungen auf den Verderber ihrer Väter hin, wühlt sie das silberne Gebein ihm frech mit hörnern Klauen aus der Erd' hervor". In diesen beiden kühnen Personificationen treten zwei weitere Eigentümlichkeiten der Form des Guiskard hervor, die Vorliebe für eigenartige Zusammensetzungen und charakterisierende sowie schmückende Beiworte, zwei Merkmale, die auch dem äschyleischen Stile eigen sind. Eine weitere Eigentümlichkeit dieses Stiles, das kühne, prächtige, breit ausgemalte Bild, weist die Sprache des Guiskard gleichfalls auf. Der Herzog wird der Fels genannt, „den angstempört die ganze Heereswog' umsonst umschäumt"; den Jammer des Volks soll Armin „gleich einem erznen Sprachrohr" ansetzen und dem Herzog damit in die Ohren donnern, was seine Pflicht sei u. s. w. Auch fehlt in dem Fragment nicht ein Gleichnis von der für Kleist besonders charakteristischen Art; und zwar ist dasselbe eine Probe für die Neigung Kleists, ein Gleichnis mit nüchterner Verständigkeit durch eine Reihe von Vergleichspunkten hindurchzuführen. Armin ruft dem das Volk zu einer Entscheidung zwischen ihm und Robert auffordernden Abälard zu: „Nun jeder Segen schütte, der in Wolken die Tugenden umschwebt, sich auf dich nieder und ziehe deines Glückes Pflanze groß! Die Gunst des Oheims, lass' sie, deine Sonne, nur immer, wie bis heute, dich bestrahlen. Das, was der Grund vermag, auf dem sie steht, das, zweifle nicht, o Herr, das wird geschehn! — Doch eines Düngers, mißlichen Geschlechts, bedarf es nicht, vergieb, um sie zu treiben; der Acker, wenn es sein kann, bleibe rein!"

Indes, so bewundernswert auch die Kunst ist, mit der es im genialen Wurf dem Dichter des Guiskard gelingt, den hohen Ton (die μεγαλο-

φωνία) der griechischen Tragödie nachzubilden, so wenig kann übersehn werden, daß der Dichter aus diesem hohen Tone bisweilen in einen Ton ganz anderer Art fällt. Z. B. berichtet der Normanne, der vor Guiskards Zelt gewacht hat: „Zuletzt — (sc. kam) der Knecht mit einem eingemummten Dinge, das auf meine Frag sich einen Ritter nennt. Nun zieht mir Weiberröcke an, so gleich' ich einer Jungfrau ebenso und mehr; denn Alles, Mantel, Stiefeln, Pickelhaube, hing an dem Kerl wie an dem Nagelstift." Hier fällt Kleist, namentlich mit dem letzten Vergleich, völlig aus dem hohen — in den charakteristischen Stil. Und das ist auch sonst der Fall. Die Ursache für dieses Auf und Ab aus einem Ton in den andern ist leicht zu erkennen. Kleists ganze Eigenart wies ihn auf den charakteristischen Stil hin; er that seiner Natur großen Zwang an, als er seine Sprache auf den hohen Ton der griechischen Tragödie einstimmte; es konnte nicht ausbleiben, daß er wider seinen Willen öfter in den charakteristischen Stil verfiel. Das Guiskardfragment zeigt in seiner Sprache nicht einen Stil, in dem sich der antike und der moderne Stil zu einem höhern dritten vereinigt haben, sondern einen Wechsel, der ein feineres Stilgefühl verletzen muß. Ebensowenig wie in der Sprache würde Kleist, wie mir scheinen will, in anderen Beziehungen zu einer höheren Vereinigung des klassischen und des modernen Stils im Guiskard gekommen sein. So würde vor allem seine Charakterwelt viel zu wenig von dem typischen Wesen der Charaktere des antiken Dramas gehabt haben; die Charaktere, die Kleist geschaffen hätte, würden bei aller Großheit scharf ausgearbeitete Individualitäten geworden sein mit eigenstem Personenleben. So wenig wie in der Anlage seiner Charaktere würde Kleist in der Anlage der Handlung sich dem Stil der antiken Tragödie genähert haben, die eine einfache und wenig verzweigte Handlung besitzt. In einem wesentlichen Stücke würde allerdings Kleist sich dem Stilgesetz der klassischen Tragödie unterworfen haben, wenn Brahm mit der Behauptung recht hätte, in dem Guiskard würde „ein vergessen Geglaubtes, Verborgenes", in der Vorgeschichte weit Zurückliegendes als die Ursache alles Geschehenden hervorgetreten sein, und wenn über Robert Guiskard (wie es gleichfalls Brahm behauptet) eine „dunkle Schicksalsmacht" unerbittlich waltete. Beide Anschauungen scheinen mir indes unzutreffend. Eine dunkle Schicksalsmacht waltet im Guiskard so wenig wie in den Schroffensteinern, und nicht ein „vergessen Geglaubtes" ist die Ursache alles Geschehenden, sondern der katastrophische Ausgang wäre (Mutmaßung gegen Mutmaßung) dadurch herbeigeführt, daß Abälard sein nicht vergessenes, ihm sehr wohl bekanntes Recht an die Herzogswürde mit aller Entschiedenheit seiner Guiskardnatur geltend gemacht hätte.

Von besonderem Interesse ist noch das Stilexperiment, mit dem Kleist seine Tragödie eröffnet. Das Volk, das „in unruhiger Bewegung" den Ausschuß der Normannen bis vor Guiskards Zelt begleitet, läßt der Dichter jene gewaltigen Eingangsworte sprechen, durch die (man möchte sagen) für die ganze Tragödie die tragische Grundstimmung hervorgerufen

wird. Als Schiller in der Braut von Messina den Chor einführte, hatte er nach seiner eigenen Erklärung die Absicht, im Chor das Volk der Bühne zurückzuerobern (Wegweiser III. Abteil. S. 238); was er aber der Bühne mit seinem Chore gab, war allerdings alles andere, nur nicht wirkliches Volk; sein Chor diente dem Zweck, „die Lehren der Weisheit" „mit einer kühnen lyrischen Freiheit" auszusprechen (Wegweiser a. a. O. S. 311), er war ein Organ der Reflexion. Es genügt ein Blick in das Guiskardfragment, um zu erkennen, daß Kleists Volk ein wirkliches Volk mit energischem Empfinden und energischem Wollen ist; dieses Kleistsche Volk ist kein Organ für den Ausdruck lyrischer Empfindung und für die Reflexion; es ist zu leidenschaftlich, um sich von dem Einzelnen, das es geschehen sieht, zu allgemeiner Betrachtung zu erheben; es hat zu wenig von der subjektiven Disposition des antiken Chors. Fassen wir das Gesagte zusammen, so muß das Urteil dahin gehen, daß Kleist ein viel zu realistischer Dichter und ein viel zu dramatischer Dramatiker war, um die beiden großen Stilgegensätze, den Stil der klassischen und den Stil der modernen Tragödie, zu einem höheren Dritten (wenn ein solches überhaupt möglich ist) zu erheben.

III. Die Meisterjahre.

1. Kleists Eintritt in den Staatsdienst. So wie eine Metallkugel nach ihrer Erwärmung sich in das Gefäß, in das man sie kalt hineinschieben konnte, nicht mehr hineinschieben läßt, so paßt der Mensch nicht mehr für das Gefäß eines Amtes, wenn ihn ein erhöhtes Feuer durchglüht: mit diesem Gleichnis hatte Kleist, als ihn die dichterische Begeisterung nach der Würzburger Reise durchglühte, Ulrike gegenüber die Ablehnung eines Staatsamtes begründet. Nach dem Zusammenbruch in Paris und St. Omer ist das Dichterfeuer scheinbar ganz erloschen; es ist kalt in seiner Brust geworden. In diesem Zustande übernimmt er ein Amt. Bald aber entzündet der Funke, der unter der Asche seiner überkühnen Pläne noch fortgeglimmt hatte, wieder ein Feuer, das den Dichter mehr und mehr erwärmt, bis er schließlich das enge Gefäß seines Amtes zerdrückt.

Man kann Kleists Amtsjahre eine rührende Episode nennen. Das Rührende tritt besonders deutlich bereits in der Zeit hervor, in der Kleist sich um ein Amt bewarb. In dieser Zeit hat Kleist, der bisher in souveräner Selbstbestimmung und trotziger Eigenwilligkeit über sich verfügt hatte, sich alles eigenen Willens begeben und sich dem Willen seiner Schwester Ulrike unterworfen; das Steuer seines Lebensschiffes überläßt er, ohne zu murren, der fremden Hand, die den Kurs von dem seligen Eilande der Poesie weg nach dem prosaischen Festland des Amtslebens einschlägt. Nur ab und zu wagt er andeutend einen Wunsch auszusprechen, dessen Erfüllung allein seinem Leben Inhalt geben kann, den Wunsch, zur Poesie zurückkehren zu dürfen. Als im Anfang seiner Bemühungen um ein Amt eine Staats-

anstellung als sehr unwahrscheinlich erscheint, schreibt er der Schwester: „Ich habe jetzt die Wahl unter einer Menge von sauren Schritten, zu deren einem ich zuletzt fähig sein werde, weil ich es muß. Zu Deinen Füßen werfe ich mich aber, mein großes Mädchen; möchte der Wunsch doch dein Herz rühren, den ich nicht aussprechen kann" (27. Brief an Ulrike). Als sich ihm die Aussicht eröffnet, mit dem zum Gesandten in Madrid ernannten Major von Gualtieri, einem „Freunde seiner Jugend", als dessen Attaché nach Spanien zu gehn, schreibt er der Schwester: „Ich erwarte jetzt von dir, meine teure Schwester, die Bestimmung, ob ich mich in diesen Vorschlag einlassen soll oder nicht. Zu einem Amte wird er mir verhelfen, zum Glücke aber nicht." Der Aufenthalt in Spanien gilt ihm als eine Verbannung; aber er ist entschlossen, sie hinzunehmen, wenn die Schwester es so will. Er vertraut sich der Schwester an, obwohl sie (wie er es ausdrücklich ausspricht) nicht weiß, was sein Glück ist.

Kleist gleicht in dieser Zeit einer Ranke, die den Halt, den sie verloren hat, wieder sucht. Als die Bewerbung um ein Amt ihm z. B. eine „Demütigung" brachte, las er nach seinem eigenen Bericht jenen Brief Wielands, in dem der väterliche Freund ihm den Glauben an seine Begabung so bestimmt bescheinigt hatte. „Ich erhob mich", so schildert er die Wirkung der Lektüre, „mit einem tiefen Seufzer, ein wenig wieder aus der Demütigung, die ich soeben erfahren hatte" (27. Brief an Ulrike). Früher wurde bereits darauf hingewiesen, wie sehr Kleist in seiner Selbstachtung von der Achtung abhing, die ihm andere entgegenbrachten. Rührend bittet er jetzt Ulrike: „Werde nicht irre an mir, mein bestes Mädchen! Laß mir den Trost, daß Einer in der Welt sei, der fest auf mich vertraut! Wenn ich in Deinen Augen nichts mehr werth bin, so bin ich wirklich nichts mehr werth. — Sei standhaft! Sei standhaft." Ulrike aber war, und das ist tragisch, eben in dieser Zeit eifrig bemüht, ihm eben das zu entziehen, was ihm allein Stützpunkt seines Selbstbewußtseins war, die Poesie.

Die Bemühungen Kleists um ein Staatsamt nahmen anfangs keinen guten Fortgang. König Friedrich Wilhelm III., der die inneren Beweggründe der Lebensführung Kleists nicht kannte und sie wohl auch, wenn er sie gekannt hätte, nicht gewürdigt haben würde, hatte seit Kleists Abgang vom Militär eine ungünstige Meinung von Kleist, die dadurch noch ungünstiger geworden war, daß ihm vom preußischen Gesandten in Paris, Lucchesini, jener „unverkennbare Zeichen einer Gemütskrankheit" enthaltende Brief zugeschickt war, den ihm Kleist von St. Omer zugesandt hatte. Nachdem ein erstes Bittgesuch Kleists um Wiederanstellung im Staatsdienst erfolglos geblieben war, erhielt Kleist nach peinlichem Warten endlich Ausgangs Juli den Bescheid, daß er wieder im Staatsdienste angestellt werden solle. Aber erst im Anfang des Jahres 1805 erhielt er endgiltigen Entscheid über sein Schicksal; er wurde als Diätar der Königlichen Rechnungskammer in Königsberg zugewiesen.

Aus dieser Zeit des Wartens sei nur eins erwähnt. Ein Stück

dramatischer Poesie, das allerdings nicht der freischaffenden Phantasie des Dichters entsprungen, aber mit köstlicher Naturtreue und Objektivität von ihm aus der Wirklichkeit abgeschrieben ist. Die handelnden Personen sind — Kleist und Köckeritz, der Generaladjutant des Königs. Letzteren wollte Kleist durch einen Besuch dazu bestimmen, sich für ihn beim König zu verwenden. Den Verlauf dieses Besuchs hat Kleist, trotzdem er selbst so stark an dem, was geschah, interessiert war, mit echt künstlerischer „Interesselosigkeit" und Sachlichkeit beobachtet und im 27. Briefe an Ulrike geschildert. „Er empfing mich", berichtet Kleist, „mit einem finstern Gesichte und antwortete auf meine Frage, ob ich die Ehre hätte, von ihm gekannt zu sein, mit einem kurzen: ja." Nach diesem Eingang richtet Kleist an Köckeritz die Frage, ob er, nachdem er von seiner Krankheit (s. o.) wiederhergestellt sei, auf Wiederanstellung rechnen dürfe. Darauf versetzt Köckeritz „nach einer Weile": „Sind Sie wirklich jetzt hergestellt? Ganz, verstehen Sie mich, hergestellt?" „Ich meine", fährt er, als Kleist ihn befremdet ansieht, mit Heftigkeit fort, „ob Sie von allen Ideen und Schwindeln, die vor Kurzem im Schwange waren, völlig hergestellt sind?" Nach einer Zwischenrede Kleists nimmt Köckeritz sein Schnupftuch und schnaubt sich; mit einem weit freundlicheren Gesichte rückt er dann Kleist alle seine Sünden vor, daß er das Militär verlassen, dem Civil den Rücken gekehrt, das Ausland durchstreift, sich in der Schweiz hatte ankaufen wollen, daß er Verse gemacht habe u. s. w. Das Resultat der Unterredung war Köckeritz' Erklärung, er werde Kleisten nicht entgegenwirken. Nach Beendigung des eigentlichen Gesprächs bat er dann noch Kleist um Verzeihung für die Beleidigungen, die er ihm etwa zugefügt habe. Die Darstellung des Gesprächs ist ein Musterbeispiel für die Exaktheit, mit der Kleist das wirkliche Leben beobachtete und in sich aufnahm, und zwar auch dann, wenn er der Meistbeteiligte war. Die Worte, die sein Unterredner gebraucht, die Pausen, die er macht, sein Mienenspiel, die begleitenden Nebenumstände faßt er mit der größten Pünktlichkeit auf. Diese scharfe Beobachtung der Wirklichkeit giebt seiner Poesie den gesunden realistischen Zug.

Im Anfang des Jahres 1805 siedelte Kleist nach der Stadt der reinen Vernunft, nach Königsberg, über. Wohl mag er beim Einzug in die Heimstätte der Kantischen Philosophie mit leise verklingender Wehmut daran gedacht haben, wie ihn einst der Grundgedanke des Kriticismus in seinem heiligsten Innern verletzt und ihm das Ziel entrückt hatte, das ihm als sein einziges und höchstes erschienen war (s. o. S. 42); aber die wehmütige Erinnerung an diesen Verlust trat weit zurück hinter dem furchtbaren Schmerz, den er eben erst erlitten hatte, als ihm die eigene Kritik sein höchstes Gut, das poetische Wollen und Schaffen, zerstörte.

Von den persönlichen Beziehungen, in denen Kleist während seines Königsberger Aufenthalts stand, war die wichtigste die zu seiner Schwester Ulrike, die eine Zeit lang mit ihm zusammengewohnt haben muß. Sie wird ihn verhindert haben, daß er dem dämonischen Reizen

und Locken der Poesie folgte, sondern im Knechtesjoch der Amtsarbeit aushielt. Eigenartig muß die Beziehung gewesen sein, in der Kleist in Königsberg zu seiner einstigen Braut, Wilhelmine von Zenge, gestanden hat. Diese hatte sich nämlich mit Krug, dem verdienten Popularisierer der Kantschen Philosophie, in Frankfurt verlobt und war ihm, als er im Jahre 1805 auf Kants Lehrstuhl berufen wurde, nach Königsberg gefolgt. Nachdem Kleist der Begegnung mit der einst Geliebten lange aus dem Wege gegangen war, wurde ein zufälliges Begegnen der Anfang von Kleists regem Verkehr im Hause des Professors. Das, was ihn dorthin zog, war wohl weniger die Aussicht auf ein philosophisches Zwiegespräch mit dem Entdecker des „transscendentalen Synthetismus", als vielmehr die Teilnahme, die Wilhelmine, besonders aber deren Schwester Luise, von Kleist „goldene Schwester" genannt, seinem Geschick und bald auch dem Wiedererwachen seiner Poesie entgegenbrachten. Die Stimmung, mit der er auf seine Liebe zu Wilhelmine zurücksah, verraten die Schlußzeilen seines Gedichts „die beiden Tauben".[1]) Die Erinnerung an seine Liebe rief in ihm nicht die Sehnsucht nach dem Glücke wach, das ihm Wilhelmine bereitet hatte, sondern nach Liebesglück überhaupt. Das Gedicht tönt wehmütig in einer Klage des Dichters über sein Herz aus, das (so dürfen wir erklärend hinzufügen) den Zauber junger, lieblicher Gestalten nicht mehr zu empfinden weiß, weil es seit dem Verluste seines höchsten Inhaltes, der Poesie, überhaupt verlernt hat, warm zu empfinden.

Nach den Eindrücken, welche die Schwestern in dem Umgange mit Kleist gewannen, war er stiller und ernster geworden, als er früher gewesen war: aber seine kindliche Hingebung[2]) war ihm geblieben, seine Phantasie fanden sie glühender als je (Wilbrandt a. a. O. S. 222).

Besondere Beachtung verdient ein aus den Jahren 1805—1808 stammender merkwürdiger Aufsatz Kleists[3]). Das Thema dieses Aufsatzes lautet: „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden." Er darf hier nicht übergangen werden, weil er einen in-

[1]) Ich auch, das Herz einst eures Dichters, liebte:
Ich hätte nicht um Rom und seine Tempel,
Nicht um des Firmamentes Prachtgebäude
Des lieben Mädchens Laube hingetauscht!
Wann kehrt ihr wieder, o ihr Augenblicke,
Die ihr dem Leben einz'gen Glanz ertheilt?
So viele junge, liebliche Gestalten,
Mit unempfundnem Zauber sollen sie
An mir vorübergehn? Ach dieses Herz!
Wenn es doch einmal noch erwärmen könnte!
Hat keine Schönheit einen Reiz mehr, der
Mich rührt? Ist sie entflohn, die Zeit der Liebe —?

[2]) Der kindliche Charakter des Genies, den Schopenhauer betont, tritt an Kleist besonders in dieser Zeile deutlich hervor.

[3]) Er ist von Paul Lindau in „Nord und Süd" (IV. Band, 10. Heft) mit einer Vorrede Wilbrandts herausgegeben worden.

teressanten Einblick in die Art des Kleistschen Denkens und im gewissen Sinne auch seines Dichtens gewährt. Im Anfang des Aufsatzes rät Kleist seinem Freunde Rühle von Lilienstern, an den der Aufsatz adressiert ist, er möge, wenn er etwas wissen wolle und es nicht durch Meditation finden könne, mit dem nächsten Bekannten, der ihm aufstoße, darüber sprechen, nicht um diesen darum zu befragen, auch nicht (füge ich hinzu) um auf dem Wege dialektischer und dialogischer Entwicklung zur Erkenntnis zu kommen, sondern um die Kräfte des Geistes in die Spannung zu versetzen, in der sie das, was gefunden werden soll, zu finden vermögen.

Den psychologischen Vorgang beschreibt Kleist in folgender Weise. Wenn er z. B. an seinem Geschäftstisch über den Akten sitze und in einer verwickelten Streitsache den Gesichtspunkt, aus dem sie zu beurteilen sei, erforsche, so fange er mit seiner Schwester, die hinter ihm sitze und arbeite, ein Gespräch über den Gegenstand seines Nachdenkens an und erfahre so, was er durch stundenlangens Brüten nicht herausgebracht haben würde. Die Erklärung dieses Vorgangs giebt Kleist selbst. Vor dem Beginn der Unterredung besitzt er bereits eine dunkle Vorstellung, die mit dem, was er sucht, von fern her in einiger Verbindung steht; wenn er nun zu sprechen anfängt, so versetzt er „das Gemüt" in die Notwendigkeit, zu dem Anfang nun auch ein Ende zu finden. In dieser Notlage prägt das Gemüt die verworrene Vorstellung zur vollkommneren Deutlichkeit aus, sodaß die Erkenntnis mit der Periode fertig ist. „Ich mische," fügt Kleist noch hinzu, „unartikulierte Laute ein, ziehe die Verbindungswörter in die Länge, gebrauche auch wohl eine Apposition, wo sie nicht nötig wäre, und bediene mich anderer, die Rede ausdehnender Kunstgriffe zur Fabrikation meiner Idee auf der Werkstätte der Vernunft, die nötige Zeit zu gewinnen." Besonders förderlich ist für den Redenden dabei eine Bewegung des Zuhörenden, als wollte er die Rede unterbrechen; denn sein ohnehin schon „angestrengtes Gemüt" wird durch diesen von außen her gemachten Versuch, ihm die Rede zu entreißen, nur noch mehr erregt und in seiner Fähigkeit, wie ein großer General, wenn die Umstände drängen, noch um einen Grad höher gespannt.

Das Reden hat also für die Klärung der verworrenen Vorstellungen die Bedeutung, daß es für den Geist ein ‚hic Rhodus! hic salta!' schafft; es bringt von außen an den Geist eine Nötigung heran und versetzt ihn in eine Zwangslage, in der er sich auf das Höchste anspannt. Daß Kleist so den Geist von außen her nötigen muß, hängt, wie mir scheinen will, mit dem Mangel an Schulung im methodischen Denken zusammen, der Autodidakten eigen zu sein pflegt. Statt einer verwickelten Sache methodisch, Schritt für Schritt zu Leibe zu gehen, will er Klarheit durch sprungweises Denken gewinnen; dies sprungweise Denken verlangt aber eine außergewöhnliche Anspannung der Denkkraft.

Noch interessanter als der erste bisher dargestellte Hauptgedanke unseres Aufsatzes ist der zweite, der allerdings eigentlich aus dem Rahmen des Themas herausfällt. Kam im ersten Abschnitt das Sprechen als

Mittel zur Klärung verworrener Vorstellungen in Betracht, so handelt es sich im zweiten um den Ausdruck des fertigen, d. h. klar zu Ende gedachten Gedankens in Worten. Für seine Aufstellungen führt Kleist hier zwar nicht wie vorher seine eigenen Erfahrungen an, aber doch sind es Erfahrungssätze eigener Ernte, die er ausspricht. Zunächst bezeichnet er den üblichen Schluß, daß eine verworren ausgedrückte Vorstellung auch verworren gedacht sein müsse, als falsch. Er erinnert, um diesen Satz zu beweisen, an Leute, die in Gesellschaften sich für gewöhnlich still halten, weil sie sich der Sprache nicht mächtig fühlen, die aber „plötzlich mit einer zuckenden Bewegung aufflammen, die Sprache an sich reißen und etwas Unverständliches zur Welt bringen." Durch ein „verlegenes Gebärdenspiel" deuten sie dann an, daß sie selbst nicht mehr recht wissen, was sie sagen sollen. „Es ist," meint Kleist, „wahrscheinlich, daß diese Leute etwas recht Treffendes und sehr deutlich gedacht haben." Macht es schon die intime Kenntnis des ganzen Zustandes wahrscheinlich, daß Kleist hier vor allem von sich redet, so wird dies zur Gewißheit, wenn man sich jener sonderbaren „Beklommenheit" erinnert, über die Kleist schon während seiner Frankfurter Zeit klagte (s. o. S. 16). Es ist das eigene Bild, das er hier beschreibt; das Bild jener Rolle, die er oft zu seinem Kummer in der Frankfurter Gesellschaft spielte. Hier begegnete es ihm, daß er die am deutlichsten gedachten Vorstellungen am undeutlichsten aussprach und daß ihn „das albernste Mädchen oder der elendste Schuft von élégant" in Verlegenheit brachte. Psychologisch erklärt sich Kleist den Vorgang in folgender Weise: „Der plötzliche Geschäftswechsel," sagt er, „der Übergang des Geistes vom Denken zum Ausdrücken, schlug die ganze Erregung desselben, die zur Festhaltung des Gedankens notwendig, wie zum Hervorbringen erst erforderlich war, wieder nieder." M. E. liegt die Erklärung vielmehr in der Unfähigkeit des Geistes, schnell von einer Form der Thätigkeit, dem Denken, zu der anderen Form der Thätigkeit, dem sprachlichen Formulieren des Gedachten, überzugehen.[1]) Die Ausführuugen Kleists sind insofern für das Verständnis seiner Dichternatur wichtig, als sie erkennen lassen, daß sich bei ihm nicht, wie es bei vielen Dichtern der Fall ist, der Übergang vom Gedachten, also doch wohl auch Geschauten zum Gesprochenen und Niedergeschriebenen mühelos, gleichsam von selbst, sondern nur unter starker auf die sprachliche Formulierung gerichteten Erregung des Gemüts vollzog.

Noch ein Wort über das didaktische Geschick, mit dem Kleist seinem Freunde im ersten Teile des Aufsatzes seine Gedanken entwickelt. Zuerst stellt er die Behauptung, die in dem Thema des Aufsatzes enthalten ist, als eine kecke Paradoxie hin; dann deckt er aus dem Sinn des Freundes

---

[1]) Sehr hübsch ist folgende Bemerkung: „Es liegt ein sonderbarer Quell der Begeisterung für denjenigen, der spricht, in einem menschlichen Antlitz, das ihm gegenübersteht, und ein Blick, der uns einen halb ausgedrückten Gedanken schon als begriffen ankündigt, schenkt uns oft den Ausdruck für die ganze andere Hälfte desselben."

heraus das Paradoxe der Behauptung auf. Es folgt dann die Beschreibung, und zwar die peinlich sorgfältige Beschreibung der Erfahrungen, die der Dichter in seiner Behauptung zu einem allgemeinen Satz formuliert hat. Endlich giebt Kleist dem Vorgange, den er zunächst allgemein beschrieben hat, die größte Anschaulichkeit, indem er in zwei Beispielen den Vorgang in concreto darstellt. Als Mittel der Veranschaulichung dienen ihm Gleichnisse.

2. **Die Rückkehr zur Dichtung.** Die Rückkehr zur Dichtung erfolgte im Ausgang des Jahres 1805. Die erste Periode der dichterischen Entwicklung Kleists zeigte uns in ihrem Abschluß das titanische Ringen Kleists nach einem Originalwerk, mit dem der Dichter die Grenzmarken der Poesie um ein gutes Stück hinausschieben wollte. Die zweite Periode beginnt — mit Übersetzungen oder genauer: mit Umarbeitungen. Die Stimmung Kleists in der letzten Zeit vor dem Zusammenbruch war oft ein an Hybris grenzendes Kraftgefühl; jetzt äußert er: „Meine Vorstellung von meiner Fähigkeit ist nur noch der Schatten von jener ehemaligen in Dresden.“ Damals hatte sich sein Ehrgeiz seines Dranges nach dichterischem Schaffen bemächtigt und denselben in Dienst genommen; jetzt dichtet er nach eigenem Geständnis bloß darum, weil er es nicht lassen kann. Es ist eine süße Notwendigkeit, der er unterworfen ist; es steht nicht in seinem freien Belieben, ob er dichten will, ob nicht; der dichterische Drang kann wohl zurückgepreßt, aber nicht ausgerottet werden, er ist ein character indelebilis.

Die Dichtung, an welcher Kleist vor allem seine erstarkende dichterische Kraft bei seiner Rückkehr zur Dichtung erprobt, ist der Amphitryon des Moliere. Man fragt zunächst, was den Dichter gerade zu diesem Werke hinzog. Einmal war es das, was der Amphitryon des Moliere war und was den Dichter zur Verdeutschung reizte, anderseits das, was sich durch Fortentwicklung aus dem Moliereschen Stück machen ließ. Bereits die Unterlage des Moliereschen Amphitryon, der Amphitruo des Plautus, zeigt die Verbindung von Ernstem und Komischem; Moliere hat zwar das Ernste erheblich verdünnt, aber auch bei ihm liegen beide Elemente neben einander. Den Anziehungspunkt am Amphitryon Molieres bildete für Kleist die komische Seite. Das „mit einer gewissen komischen Metaphysik ergründete“ „Irrewerden der Personen an sich selbst“ (wie es Schlegel ausdrückt), die „Entsosiatisierung“ des Sosias durch Merkur (s. Kleists Amphitryon III, 11) u. s. w. reizten seinen feinen Sinn für Komik. In dem Ernsten aber, das Moliere seinem Amphitryon gelassen hatte, lagen Keime, die zu entfalten in ihm starke Antriebe lagen. Bei Moliere sagt Jupiter, nachdem er dem Amphitryon mit seinen göttlichen Attributen erschienen ist: „Mit Jupitern zu teilen ist keine Schmach: des Donnerers Rival zu sein, hat nichts, was Dich entehren kann. Wenn ich in Deinem Hause mir gefiel, hat deine Liebe nicht den fernsten Grund zu irgend einer Klag': an mir vielleicht wär's, Eifersucht zu fühlen, denn Alkmene, wie sehr ich um sie warb, ist ganz Dein eigen. Drum sei erfreut, daß mir kein andrer Weg frei stand

zu ihrem Herzen, als verwandelt in ihres Gatten Form mich ihr zu nahn."[1]) Was Jupiter in den letzten Worten ausspricht, hat er selbst erfahren, als er mit spitzfindigen Worten die Alkmene dazu bringen wollte, in der Liebe, die sie ihm als ihrem Gatten entgegenbringt, zwischen dem Liebenden und dem Gatten zu scheiden. Diesem Versuche rein gedankenmäßiger Scheidung sollte dann die wirkliche Scheidung folgen, indem sich Jupiter als der Liebende zu erkennen gegeben hätte. Dies ist der Keim, den Kleist weiter entwickelte. Das psychologische Motiv, das Moliere nur eben angeschlagen hatte, schien ihm der gründlichen Durcharbeitung wert. So finden wir wieder bei Kleist dasselbe Interesse maßgebend, das bereits bei den Schroffensteinern bestimmend war, das psychologische. Weil für Kleist der Kampf des Gottes um die Liebe des irdischen Weibes im Mittelpunkt seines Interesses stand, wird Alkmene die Heldin seines Amphitryon. Während Alkmene bei Moliere gar nicht erfährt, daß ihr Jupiter in der Gestalt ihres Gatten genaht ist, reizt Jupiter mit allen Künsten der Versuchung die Alkmene, in dem Gedanken, von dem höchsten Gotte geliebt zu werden, sich glücklich zu fühlen; ja schließlich erfährt sie die Thatsache selbst. Auch bei Plautus, der den Mythus von der Geburt des Herakles unter religiösem Gesichtspunkt behandelt, wird die entscheidende Frage nur zwischen Jupiter und Amphitruo verhandelt und kein Einblick in die Empfindungen der Alkmene gewährt. Aber während der Amphitruo des Plautus am Schluß äußert: „Nun, beim Apoll, das kränkt mich nicht, wenn mit dem höchsten Jupiter ich die Hälfte meines Gutes teilen darf," verstummt bei Moliere Amphitryon, und der Dichter giebt das letzte Wort dem Sosias. „Hier ziemen weder Jubel sich noch Klagen. In solchen Fällen, mein' ich, sei das Beste, auf Eurer Hut zu sein und nichts zu sagen" — lautet die spöttelnde Schlußbetrachtung. Bei Kleist bittet Amphitryon Jupiter um einen Sohn, „groß wie die Tyndariden", und dankt dem Gott für die gewährte Bitte. Aber während so Amphitryon zum Frieden kommt, ist Alkmenes letztes Wort (überhaupt das letzte Wort des Lustspiels) ein „Ach", ein Ach der Trauer — über die göttliche Huld. So feiert bei Kleist die Treue des Weibes einen Triumph, wie er erhabener kaum gedacht werden kann. Die Macht des Gottes wird zu schanden an einer noch größeren Macht — der Würde des Weibes; diese Würde weicht selbst der Götterhöhe nicht. Wunderbar ist die Kraft, mit der Kleist II, 5 diese Idee herausgearbeitet und so den zweideutigen Stoff geadelt hat.

Noch ist indes das Eigenartige nicht erschöpft, das Kleists Behandlung des antiken Mythus auszeichnet. Das Eigenartige liegt iu der psychologischen Natur des Verhältnisses zwischen Jupiter und Alkmene. Bei Moliere ist Jupiters Liebe das Abenteuer des nur allzu menschlich fühlenden Gottes. Das, was bei Kleist den Gott zu dem sterblichem Weibe herniederzieht, ist zunächst — Unwille über die Abgötterei, die

[1]) S. Molieres Lustspiele, übersetzt von Wolf Grafen Baudissin.

Alkmene mit Amphitryon treibt. Der, den Alkmene anbetet, wenn sie an Jupiters Altar kniet, ist nicht der Gott, sondern Amphitryon, denn um den Gott zu denken, giebt sie ihm die Züge des Amphitryon. So steigt denn der Gott hernieder zu ihr, um sie zu zwingen, ihn zu denken. Doch es ist eigentlich nicht allein die Ehrfurcht des Geschöpfes vor dem Schöpfer, die der Gott sich so erzwingen will, sondern auch Liebe, Liebe nicht im Sinne einer heiligen, sondern einer leidenschaftlichen Liebe. So ist die Neigung, die der Gott ersehnt, aus einem übersinnlichen und einem sinnlichen Elemente gemischt. Er selbst ist auch ein übersinnlicher sinnlicher Freier. Seine Liebe ist die Liebe des Schöpfers zum Geschöpf; aber diese Liebe ist stark sinnlich inficiert. Jupiter redet einmal die Alkmene „mein süßes, angebetetes Geschöpf“ an; in den Worten „angebetetes Geschöpf“ ist die ganze Paradoxie der Kleistschen Auffassung enthalten. Kleists Jupiter ist ein Pygmalion, der in Liebe für sein schönes Geschöpf erglüht.

Neben dem bisher dargelegten psychologischen und charakterologischen Interesse hat der Dichter noch ein zweites Interesse von derselben Art. Zwar kann ich Brahm nicht Recht geben, wenn er in der Bemerkung Goethes, Kleist gehe auf die Verwirrung des Gefühls hinaus, „den springenden Punkt“ erkannt sieht. Der Schwerpunkt des Interesses liegt für Kleist in dem Kampfe und dem Siege der Gattenliebe der Alkmene. Neben diesem psychologischen Prozesse interessiert den Dichter indes allerdings die „Verwirrung des Gefühls“ in der Brust der Alkmene. Zu diesem Motiv, das zu den Lieblingsmotiven Kleists zählt, vergl. oben S. 58 f. Als der wirkliche Amphitryon heimkehrt, ist Alkmene, die vorher bereits Jupiter als den heimkehrenden Gatten mit aller Liebe empfangen hat, anfangs der felsenfesten Gewißheit, der, den sie empfangen hat, sei niemand anders als Amphitryon. Als sie indes nach der Begegnung mit Amphitryon den heißen Schmerz des Gatten und seinen Entschluß, den eigenen Bruder zum Zeugnis aufzurufen, erwägt, da fragt sie sich, ob sie sich nicht doch geirrt habe; die Erinnerung an den „doppelsinnigen Scherz“ Jupiters, der sie zwingen wollte, zwischen Amphitryon, dem Gatten, und Amphitryon, dem Geliebten, zu scheiden, nährt den keimenden Zweifel. Aber sie besitzt ja in dem Diadem mit dem Namenszug des Amphitryon, das ihr der vermeintliche Gatte als Geschenk aus dem Kriege mit heimgebracht hat, das untrügliche Zeugnis ihrer Unschuld. Sie faßt das teure Pfand, um „den werten Namenszug“, „des lieben Lügners eignen Widersacher“, an die Lippen zu bringen, aber (o Wunder!) statt des A erblickt sie ein J. Und doch, sie kann nicht an einen Irrtum ihrer Seele glauben, ist ihr doch der Gatte vertrauter, als sie selbst es sich ist. „Nimm mir“, so sagt sie der vertrauten Dienerin, „das Aug', so hör' ich ihn, das Ohr, ich fühl' ihn, mir das Gefühl hinweg, ich athm' ihn noch; nimm Aug' und Ohr, Gefühl mir und Geruch, mir alle Sinn', und gönne mir das Herz: . . . . . aus einer Welt noch find' ich ihn heraus.“ Aber der Zweifel kehrt zurück. Sie prüft, was sie bei des vermeintlichen Gatten Anwesenheit empfunden hat, und nimmt (ein feiner Zug!) Anstoß daran, daß sie

ihn schöner gefunden hat als je zuvor. „Ich hätte," sagt sie, „für sein Bild ihn halten können, für sein Gemälde, sieh, von Künstlershand, dem Leben treu, ins Göttliche verzeichnet." Sie kann den Zweifel nicht bannen und muß dem „innersten Gefühl" mißtrauen (II, 4 und 5). In ironischer Weise wird das Motiv noch einmal im III. Aufzuge (Sz. 11) verwertet. Hier glaubt Alkmene in ihrem wirklichen Gatten einen feilen Betrüger erkennen zu müssen, der sich ihr mit schnöder List genaht hat. Sie verflucht die Sinne, „die so gröblichem Betrug erliegen", den Busen, „der solche falschen Töne giebt", die Seele, „die nicht so viel taugt, um ihren eigenen Geliebten sich zu merken."

Das eigenste Eigentum Kleists im Amphitryon ist die fünfte Szene des II. Aufzugs. Diese Szene, an die Kleist seine ganze dichterische Kraft gesetzt hat, verdient daher eine genauere Behandlung. Mit starkgespanntem Gefühl treten Alkmene und Jupiter in diese Szene ein. Für Alkmene handelt es sich um Sein oder Nichtsein, um die Frage, ob sie noch im Besitz ihrer Frauenehre ist oder nicht; für Jupiter darum, ob er die Liebe des sterblichen Weibes gewinnen wird oder nicht. — Knieend überreicht Alkmene dem eintretenden Jupiter das Diadem, um von seinem Munde Entscheidung über Tod und Leben zu empfangen; seit sie den fremden Namenszug erblickt hat, mißtraut sie ihrem innersten Gefühle (s. o.); „ich glaub's — daß mir — ein Anderer — erschienen, wenn es Dein Mund mir noch versichern kann", läßt sie der Dichter sagen, durch die Gedankenstriche andeutend, wie sehr die Zunge solchem Worte und das Herz solchem Gedanken widerstrebt. Hierauf Jupiter: „Wie könnte Dir ein Anderer erscheinen? Wer nahet Dir, o Du, vor deren Seele nur stets des Ein- und Ein'gen Züge stehn! .... Auch selbst der Glückliche, den du empfängst, entläßt Dich schuldlos noch und rein, und Alles, was sich Dir nahet, ist Amphitryon." Gegenüber diesem doppeldeutig schillernden Worte dringt Alkmene mit demütiger Entschiedenheit auf eine bestimmte Antwort: „Kannst Du mir gütig sagen, warst Du's, warst Du es nicht?" Jupiters Antwort: „Ich war's. Sei's, wer es wolle! Sei — ruhig! Was Du gesehn, gefühlt, gedacht, empfunden, war ich; wer wäre außer mir, Geliebte? Wer Deine Schwelle auch betreten hat, mich immer hast Du, Teuerste, empfangen; und für jedwede Gunst, die Du ihm schenktest, bin ich Dein Schuldner, und ich danke Dir" — vermag Alkmene nicht zu beruhigen; ihr gerades Herz widerstrebt dieser Sophistik des vermeintlichen Gatten. Sie will nicht mehr leben, wenn ihr Busen nicht mehr unsträflich ist. „Ich schändlich Hintergangene!" ruft sie aus; Jupiter aber muß bekennen: „Er war der Hintergangene, mein Abgott!" Alles, was ihm Alkmene an Liebe erwiesen hat, hat sie niemandem als Amphitryon erwiesen; dieser Gedanke sitzt ihm gleich einem Stachel im „liebeglühenden" Herzen, und die ganze Götterkunst vermag nicht, ihm diesen Stachel aus dem Herzen zu reißen. Alkmene will nicht wieder in des Gatten Haus zurück; sie hat, weil sie der Frauenehre beraubt ist, nicht mehr das Recht, als Amphitryons Gattin sich zu zeigen. Und trotz der feierlichsten

Ehrenerklärung des vermeintlichen Gatten bleibt sie bei ihrem Entschluß. Als dieser aber ihrem Entschluß die Versicherung entgegensetzt, er werde sie aus der fernsten Ferne zurückholen, schwört sie ihm einen feierlichen Eid, daß sie niemals ihm wieder nahen werde. Da ruft Jupiter, sein Incognito stark lüftend, aus: „Den Eid, kraft angeborner Macht, zerbrech' ich, und seine Stücke werf' ich in die Lüfte. Es war kein Sterblicher, der Dir erschienen, Zeus selbst, der Donnergott, hat dich besucht." Hiermit ist ein Höhepunkt in unserer Szene erreicht. Plötzlich ist Alkmene vor den Gedanken gestoßen, daß der höchste Gott sich ihr genaht hat; die Frage ist nun: Wie wird sich ihre Seele mit diesem Gedanken abfinden? Zunächst vermag sie den Gedanken nicht für Wahrheit zu nehmen. Die Götter sind solchen Frevels nicht fähig, das ist ihr erster Gegenbeweis; in den Worten: „Würd' ich, wär' er's gewesen, noch das Leben in diesem warmen Busen freudig fühlen? Ich solcher Gnad' unwürd'ge Sünderin?" spricht sie ihr zweites Argument aus. Als sie auch dies wie das vorige aufgeben muß, flüchtet sich ihre Seele in den Gedanken, der vermeintliche Amphitryon habe aus Großmut, um sie zu zerstreuen, jenes Wort hingeworfen. Aber Jupiter weist ihr aus dem am Diadem geschehenen Wunder nach, daß eine göttliche Macht in ihr Leben eingegriffen hat. „So soll's die Seele denken? Jupiter, der Götter ew'ger und der Menschen Vater?" — antwortet Alkmene. Die Stimmung in dem Ausruf ist verwundertes Staunen, nicht Jubel über das Begnadetsein. Alkmene empfindet das, was ihr Jupiter angethan hat, als „Schmerz", den sie gern empfunden haben will, wenn ihr alles freundlich bleibt, wie es war, d. h. doch wohl, wenn ihr Amphitryons Liebe bleibt.

Jupiter will aber in die Seele Alkmenes die Liebe zu sich pflanzen. Zu diesem Zwecke spricht er (natürlich immer noch in der Rolle des Amphitryon) die Vermutung aus, Jupiter sei ihr genaht, weil sie seinen Unwillen durch Abgötterei gereizt habe. Er fragt sie: Ist er Dir wohl vorhanden? Nimmst Du die Welt, sein großes Werk, wohl wahr? Siehst Du ihn in der Abendröte Schimmer, wenn sie durch schweigende Gebüsche fällt? Hörst Du ihn beim Gesäusel der Gewässer und bei dem Schlag der üpp'gen Nachtigall? Verkündet nicht umsonst der Berg ihn Dir, getürmt gen Himmel, nicht umsonst ihn Dir der felszerstiebten Katarakten Fall. Wenn hoch die Sonn' in seinen Tempel strahlt und, von der Freude Pulsschlag eingeläutet, ihn alle Gattungen Geschaffner preisen, steigst Du nicht in des Herzens Schacht hinab und betest Deinen Götzen an?" Solcher Anklage gegenüber beruft sich Alkmene auf ihre fromme und kindliche Verehrung der Götter. Aber Jupiter legt ihr das Innerste ihres Herzens bloß: nicht der, der über den Wolken wohnt, sondern Amphitryon, der Geliebte, ist es, vor welchem sie im Staube liegt, denn (so muß sie selbst zugestehn) sie braucht menschliche Züge, um den Gott zu denken. Erschrocken über das, was sie unwillkürlich verschuldet hat, ist sie bereit, an Jupiters Altar nur den zu denken, der ihr zur Nacht erschien. In ihrem Gelöbnis: „Wohlan! ich schwör's Dir heilig zu! ich weiß auf jede Miene, wie er ausgesehn, und werd' ihn nicht mit Dir verwechseln" liegt eine feine, der Sprecherin selbst nicht

bewußte Ironie. Aber noch weiter will sich Jupiter der Seele der Geliebten bemächtigen; so oft sie seinen Namenszug an dem Diadem erblickt, soll sie seines Besuchs in allen seinen Einzelheiten auf das innigste gedenken. Mit köstlicher Naivetät verpflichtet sich Alkmene. „Gut, gut," sagt sie dem vermeintlichen Gatten, „Du sollst mit mir zufrieden sein! Es soll in jeder ersten Morgenstunde auch kein Gedanke fürder an Dich denken; jedoch nachher vergess' ich Jupiter."

Mit diesem pflichtmäßigen Anteil an Alkmenes Herzen nicht zufrieden, richtet Jupiter tastend die Frage an Alkmene, wie sie sich „fassen" würde, wenn ihr „der ewige Erschütterer der Wolken" in seinem vollen göttlichen Glanze sich zeigen würde. Es ist kein Freudebeben, sondern Entsetzen, was aus Alkmenes Antwort: „Ach, der furchtbare Augenblick!" spricht. Von köstlicher Naivetät aber sind wiederum die an den Ausruf sich anreihenden Worte: „Hätt' ich doch immer ihn gedacht nur beim Altar, da er so wenig von Dir unterschieden." Diese Antwort macht den Gott indes in seinen Hoffnungen nicht irre: „in tausendfacher Seligkeit," hofft er, werde ihr das Herz aufgehn, wenn sie sein unsterblich Antlitz sehe; ja sie werde weinen, wenn sie ihm nicht in den Olymp folgen dürfe. Doch er muß sehen, daß er sich getäuscht hat; Alkmene erhebt den lebhaftesten Widerspruch gegen die Ansicht, die der vermeintliche Gatte von ihr hat; ja sie erklärt ihm rundweg: „Und könnt' ich einen Tag zurücke leben und mich vor allen Göttern und Heroen in meine Klause riegelfest verschließen, so willigt' ich von ganzem Herzen ein." Trotz dieser Abweisung unternimmt Jupiter mit feuriger Beredsamkeit einen neuen Ansturm auf das durch die Gattenliebe gepanzerte Herz der Alkmene. Fast ganz aus seinem Inkognito heraustretend, läßt er sie einen Einblick in seine nach Liebe lechzende, von der „Anbetung der Erdenvölker" nicht befriedigte Brust thun; endlich spitzt er seine Rede zu einer gewaltigen Entscheidungsfrage zu: „Wirst Du," fragt er Alkmene, „vom Schicksal nun bestimmt, so vieler Millionen Wesen Dank, ihm seine ganze Fordrung an die Schöpfung in einem einz'gen Lächeln auszuzahlen, würd'st Du Dich ihm wohl — ach! ich kann's nicht denken, lass' mich's nicht denken — lass' —" Nichts ist bezeichnender für die Empfindungsweise der Alkmene als die Antwort auf diese Frage: Alkmene wird nicht erfaßt vom Hochgefühl über solche erhabene Aufgabe (das liegt ihrer Natur am entferntesten), sie ist aber auch keine Heroine, die sich stolz der göttlichen Gnadenwahl widersetzte; sie beugt sich demütig unter der „Götter großen Ratschluß" („Er, der mich schuf, er walte über mich!"). Aber ihrer demütigen Erklärung läßt sie sofort ein „Doch" folgen: der Gattenliebe gebend, was der Gattenliebe gebührt, sagt sie: „Läßt man die Wahl mir, so bliebe meine Ehrfurcht ihm (sc. Jupiter) und meine Liebe Dir, Amphitryon." Es ist dem Gotte nicht gelungen, einen Funken der Liebe in ihr Herz zu werfen; sie giebt ihm, was ihm gebührt; aber nichts darüber hinaus.

Die Alkmene, wie sie sich in unserer durch psychologische Feinarbeit und eine kunstvolle Steigerung ausgezeichneten Szene darstellt, ist ein

Charakter im echten Kleistschen Stile. Bedenkt man, wie sehr eine Situation wie die in unserer Szene an sich zu einer Behandlung im pathetischen Stile reizt, so wird das Naive in dem Charakter der Alkmene scharf heraustreten. Nirgends findet man bei ihr sentimentales Empfinden, stolzes Pathos, heftigen Affekt. Alkmene ist eine schlichte, einfache Natur, die aus der Fülle ihrer Liebe herausspricht und handelt, aber nie sich dieser Liebe reflektierend bewußt wird.

Auffällig sind die religiösen Anschauungen, die in unserer Szene wie auch sonst im Amphitryon zu Grunde liegen; mit den griechischen Göttervorstellungen mischen sich theistische, christliche und pantheistische. Der Jupiter Kleists, der weltenschaffende und weltenordnende, hat viel von der Majestät des Gottes, „der Himmel und Erde gemacht hat." Doch ist wiederum die dem Theismus eigene Trennung zwischen Gott und Welt (die Transscendenz Gottes) nicht festgehalten, denn der Gott, der „das Licht, der Äther und das Flüssige, das, was da war, was ist, und was sein wird," (III, 11) ist, kann nur als der Welt immanent gedacht werden. Diese Mischung der Gottesvorstellungen führt naturgemäß zu einem aller sicheren Konturen entbehrenden Vorstellungsbilde. Zudem ist sie völlig überflüssig, da keines der wesentlichen dichterischen Motive verloren gegangen wäre, wenn Kleist bei der anthropomorphistischen Vorstellung der antiken Götterlehre stehen geblieben wäre. Verletzend für das religiöse Gefühl ist die Vermischung des Antiken und des Christlichen, vor allem an einzelnen Stellen. Wenn z. B. sich Alkmene mit Rücksicht auf die ihr durch Jupiter zu teil gewordene „Ehre" eine solcher Gnade (!) unwürdige Sünderin nennt (II, 5), so wird der Begriff „Gnade", da er im Gegensatz zu Sünde steht, in einem Sinne gebraucht, der scheinbar der christliche, in Wahrheit eine (natürlich unbeabsichtigte) Profanation des christlichen Sprachgebrauchs ist. Ebenso berührt es peinlich, wenn in der Schlußszene des ganzen Stückes Kleist die Worte Molieres: chez toi doit naître un fils qui, sous le nom d'Hercule, remplira de ses faits tout le vaste univers in folgender Weise wiedergiebt: „Dir wird ein Sohn geboren werden, des Name Hercules" u. s. w.

Dadurch, daß Kleist dem Moliereschen Lustspiel einen bedeutsamen psychologischen und charakterologischen Gehalt verleiht, entsteht nun freilich ein schroffer Dualismus in der Kleistschen Dichtung: das Possenhafte der Sosiasszenen sticht allzu grell gegen den tiefen Ernst ab, mit dem der Dichter die Alkmeneszenen behandelt hat. Die Stimmung der Zuschauers bewegt sich allzu stark in Gegensätzen, zwischen denen ein Ausgleich nicht möglich ist.

Da, wo Kleists Amphitryon nicht Originalwerk, sondern nur Nachbildung ist, steigt er nach dem Urteil von Gentz zu einer Vollkommenheit, die weder Bürger noch Schiller noch Schlegel noch Goethe in ihren Übersetzungen französischer oder englischer Theaterstücke jemals erreichten. „Denn zugleich so Moliere, und so deutsch zu sein", fügt er hinzu, „ist wirklich etwas wundervolles" (Briefwechsel zwischen Adam Müller und Gentz, Brief vom 16. Mai 1807). Und Graf Baudissin erklärt, er habe

„mit bestem Gewissen und in bewußtester Absichtlichkeit“ bei seiner Übersetzung die Kleistschen Verse, wo sie sich dem Original anschlossen, wörtlich beibehalten. M. E. hat Kleist gar nicht bei der Nachbildung die Absicht gehabt, das Eigentümliche des französischen Witzes und Humors wiederzugeben; z. B. sind die Gespräche zwischen Sosias und Merkur in einem volkstümlichen Tone gehalten, der mehr an den Shakespeareschen als an den Moliereschen Stil erinnert.[1])

3. Neue schöpferische Thätigkeit. Das Jahr 1806 ist für Kleist sehr fruchtbar. In drei Kunstgattungen, der Novelle, dem Lustspiel und dem Trauerspiel, bewegt sich sein mit Allgewalt wieder erwachtes Verlangen nach dichterischer Gestaltung. Früher Angefangenes wird fortgeführt und vollendet oder doch wenigstens fortgeführt; neue Entwürfe werden thatkräftig gefördert. Eine so angespannte Thätigkeit blieb freilich nicht ohne Rückschlag: Ausgang Sommers und im Herbst ist er oft bettlägerig; „mein Nervensystem ist zerstört“, schreibt er mit Bezug auf seinen Zustand an Ulrike (34. Brief). Die Muße für die neue dichterische Arbeit gewann Kleist durch den wahrscheinlich im Anfang des Jahres erfolgten Rücktritt aus seinem Amte. Er war entschlossen, sich nur durch seine dramatischen Arbeiten zu ernähren.[2]) Mit wehmütiger Teilnahme liest man, wenn er, der ehedem mit dem Guiskard den Kranz der Unsterblichkeit erringen wollte, an seinen Freund Rühle schreibt: „Ich will mich jetzt durch meine dramatischen Arbeiten ernähren, und nur wenn Du meinst, daß sie auch dazu nichts taugen, würde mich Dein Urteil schmerzen und auch das blos, weil ich verhungern müßte. Sonst magst Du über ihren Werth urteilen wie Du willst.“ Erleichtert wurde ihm der Übergang zu der neuen Lebensweise durch ein Jahrgehalt von 60 Louisdors, das ihm eine Verwandte, eine Frau von Kleist, bei der Königin Luise ausgewirkt hatte. —

Indem Kleist durch Austritt aus dem Staatsdienst das äußere Band zerschnitt, das ihn an sein preußisches Vaterland knüpfte, zerschnitt er nicht das innere Band, durch das er mit diesem seinem Vaterlande verknüpft war. Der Schmerz, der im Jahre 1806 das Herz der Vaterlandsfreunde zerriß, traf auch ihn im innersten Herzen. Allerdings nicht unerwartet. Mit prophetischer Klarheit sah er bereits im Dezember

---

[1]) Man vergleiche z. B. Akt I, Sz. 2. Moliere: Mercure: Qui va là? — Sosie: Moi — Mercure: Qui, moi? — Sosie: Moi, Courage, Sosie! — Mercure: Quel est ton sort, dis-moi? — Sosie: D'être homme, et de parler. Kleist: Merkur: Halt dort! Wer geht dort? — Sosias: Ich. — Merkur: Was für ein Ich? — Sosias: Meins, mit Verlaub. Und meines, denk' ich, geht hier unverzollt gleich Andern. Muth, Sosias! — Merkur: Halt! Mit so leichter Zech entkommst Du nicht. Von welchem Stand bist Du? — Sosias: Von welchem Stande? Von einem auf zwei Füßen, wie Ihr seht.

[2]) Daß er damit das Ulrike gegebene Versprechen brach, empfand er als ein schweres Unrecht; als sie ihm dann aber Verzeihung zusicherte, wallen Liebe, Verehrung und Treue so lebhaft in ihm auf, wie in den „gefühltesten Augenblicken“ seines Lebens (35. Brief an Ulrike).

1805, als man sich in Preußen sonst noch vielfach in optimistischen Träumereien wiegte, den katastrophischen Ausgang Preußens voraus. „Sowie die Dinge stehen, kann man kaum auf viel mehr rechnen, als auf einen schönen Untergang“, schreibt er in dieser Zeit an Rühle. Seine Gesinnungsweise aber prägt deutlich ein anderer Abschnitt eben dieses Briefes aus: „Warum hat“, so schreibt er, „der König nicht gleich bei Gelegenheit des Durchbruchs der Franzosen durch das Fränkische seine Stände zusammenberufen, warum ihnen nicht in einer rührenden Rede — der bloße Schmerz hätte sie rührend gemacht! — seine Lage eröffnet? Wenn er es blos ihrem eigenen Ehrgefühl anheimgestellt hätte, ob sie von einem gewißhandelten König regiert sein wollten, oder nicht, würde sich nicht etwas von Nationalgeist bei ihnen geregt haben? Und wenn sich diese Regung gezeigt hätte, wäre dies nicht die Gelegenheit gewesen, ihnen zu erklären, daß es hier gar nicht auf einen gemeinen Krieg ankomme. Es gelte Sein oder Nichtsein.“

Auch sonst empfand man in Preußen die Schmach, die Napoleon dem nach seiner Meinung in die Reihe der Mächte zweiten Ranges herabgesunkenen Lande durch Verletzung seiner Neutralität angethan hatte; wenigen aber mag, wenn sie entschiedenes Handeln forderten, klar gewesen sein, daß es einen Kampf um Sein oder Nichtsein galt, ja, daß es sich eigentlich nur um das Entweder — Oder, Untergang mit oder ohne Ehren, handelte. In diesem Briefe blitzt einmal auch Kleists *dämonischer* Haß gegen Napoleon auf; angesichts der Pläne Napoleons, die, wie Kleist richtig erkannte, auf ein Föderativ-System mit der Sonnen-Nation in der Mitte hinausliefen, ruft er aus: „Warum sich nur nicht Einer findet, der diesem bösen Geist der Welt die Kugel durch den Kopf jagt! Ich möchte wissen, was so ein Emigrant zu thun hat!“ Mit Bezug auf diesen Brief kann Kleist, als dann im Jahre 1806 der Zusammenbruch des preußischen Staates erfolgt war, sagen: „Wie sehr hat sich Alles bestätigt, was wir vor einem Jahre schon voraussahen! Man hätte das ganze Zeitungsblatt von heute damals schon schreiben können (34. Brief an Ulrike.) In dieser Zeit durchdringt ihn „das Gefühl des allgemeinen Elends;“ er empfindet, wie schrecklich es wäre, wenn der „Wüterich“ sein Reich gründete. „Wir sind die unterjochten Völker der Römer,“ ruft er aus. Seine persönlichen Empfindungen treten ihm vor „der ungeheuren Erscheinung des Augenblicks“ zurück. Mit Freude beobachtet er von seinem Königsberger Standort aus die erzieherischen Einwirkungen des allgemeinen Unglücks; er findet nämlich die Menschen weiser und wärmer und ihre Ansicht von der Welt großherziger. Mit „Rührung“ denkt er an die *Königin Luise*, die in den Tagen der Not, wo so viele Männer weibische Gesinnung zeigten, einen wahrhaft männlichen Geist bewies. Kleist schreibt von der Königin, sie mache in dem Kriege einen größeren Gewinn, als sie in einem ganzen Leben voll Frieden und Freuden gemacht haben würde; man sehe sie einen wahrhaft königlichen Charakter entfalten; sie umfasse ihre große Aufgabe ganz und versammle alle großen Männer um sich („die Exaltierten“, wie man sie damals nannte), von denen allein die Rettung kommen könne; sie sei es, die das, was noch nicht zusammengestürzt, halte (35. und 36. Brief an Ulrike).

Kleist steht in dem zweiten der drei Stadien, die sein Verhältnis zu dem politischen Leben seiner Zeit durchläuft. Ehedem hatte Kleist sich aus dem Zusammenhange mit dem politischen und nationalen Leben gelöst und sich zur Kultur seines Ich auf sich selbst zurückgezogen. Während Goethe auf diesem Standpunkt trotz aller das Leben der Nation in seinen Tiefen erschütternden Schläge blieb und z. B. nach der Schlacht bei Jena mit seinen Freunden in einer von Knebel als „nicht unmutig, noch unglücklich, sondern heiter“ charakterisierten Stimmung an den Knochen der Gefallenen Knochenlehre studierte, fand bei Kleist ein Umschlag statt: er empfand die Schmach Preußens und Deutschlands. Seine Dichtung allerdings bleibt von dieser Wende vorerst unberührt; er behandelt Stoffe, die einen spezifisch nationalen Gehalt nicht haben. Nationales Empfinden und dichterische Produktion liegen noch auseinander. Im dritten Stadium stellt Kleist seine Poesie in den Dienst seiner patriotischen Empfindung.

a) **Kleists erste Novellen.** In Königsberg arbeitet Kleist am „Michael Kohlhaas“ und vollendet die „Marquise von O.“ sowie „das Erdbeben von Chili.“

Goethe tadelt gelegentlich, daß die Modernen geneigt seien, in der Dichtung die verschiedenen „Genres“, d. h. Kunstgattungen, mit einander zu vermischen, und fordert, der Künstler möge Kunstwerk von Kunstwerk durch „undurchdringliche Zauberkreise“ sondern und jedes bei seiner Eigenschaft und seinen Eigenheiten erhalten. Vergl. Briefwechsel mit Schiller (Brief vom 23. Dezember 1797). Jeder Sinn für Reinheit der Formen und scharfe Abgrenzung der Kunstgattungen fehlte später der Romantik, welche die Stillosigkeit zum Prinzip erhob und in formeller Zuchtlosigkeit Lyrik, Epik und Dramatik mit einander mischte. Im schärfsten Gegensatz zu der Romantik hält sich Kleist aufs strengste an die Bedingungen der einzelnen Kunstgattungen. Mit einer stilistischen Sicherheit, die man naiv nennen muß, weil sie (wie es wenigstens scheint) von jeder Reflexion auf die einzelnen Kunstgattungen und ihre Gesetze unabhängig ist, schafft er Werke von reinster Kunstform. Sein erstes Drama, die Schroffensteiner, ist so spezifisch dramatisch, daß man an ihm die Gesetze der dramatischen Technik studieren kann. Mit den ebengenannten Novellen wendet sich Kleist dem epischen Gebiete zu, und wiederum beobachtet er streng die Forderungen, welche die Epik im allgemeinen und die Novelle im besonderen stellen.

Wenn jemand ein Geschehnis erzählen will, dessen Augen- und Ohrenzeuge er war, so besteht die erste Schwierigkeit für ihn darin, von der Kenntnis, die er selbst von dem Geschehenen besitzt, zu abstrahieren und sich in den Geist seines Hörers zu versetzen, der entweder gar keine oder eine nur teilweise Kenntnis von dem Geschehenen besitzt. Nur unter dieser Voraussetzung wird in dem Geiste des Hörenden ein klares Bild des Vorgangs entstehen. Erschwert wird diese Loslösung des Erzählenden von sich selbst, wenn es nicht ein wirklicher Vorgang ist, den er erzählt, sondern ein erdichteter, da jetzt das Band zwischen dem Erzählenden und dem Erzählten sehr eng ist. Die Lage des Erzählenden im zweiten Falle

wird seiner Lage im ersten Falle umsomehr sich annähern, je mehr sich dem Schaffenden sein Werk in vollkommener Gegenständlichkeit als etwas, was sein Leben in sich selbst trägt, gegenübergestellt hat. — Während bei einer dramatischen Aufführung die Phantasie des zuschauenden Hörers nur wenig in Anspruch genommen wird, da die Darstellung ihm das bietet, was er schauen soll, ist der Epiker, namentlich insofern er schildert, ganz auf die Phantasie angewiesen; seine Kunst beruht darin, durch seine Erzählung die Einbildungskraft zur Gestaltung der Bilder zu bewegen, die er entstehn lassen will. — Der Dramatiker, der eine Handlung als vollkommen gegenwärtig darstellt, muß die Ereignisse genau in der zeitlichen Abfolge darstellen, in der sie geschehen, d. h. er kann nicht Ereignisse, die früher geschehn sind als andere, nach diesen darstellen. Dagegen besitzt der Epiker diese Freiheit seinem Stoffe gegenüber. Er kann z. B. ein kunstvolles Geschiebe schaffen, indem er eine Teilhandlung eine Zeitlang fortführt, dann abbricht und eine zweite entwickelt u. s. w.; ebenso kann er ein Ereignis, das z. B. in der Mitte des ganzen Handlungsverlaufs liegt, an den Anfang stellen.

Oben (S. 85) wurde darauf hingewiesen, daß Kleist in den Schroffensteinern die Forderung der Objektivität nicht völlig erfüllt hat, insofern als das Thun einer seiner Personen nicht aus dem Charakter dieser Person selbst, sondern nur aus dem Charakter des Dichters heraus verständlich war; sie war noch mit dem Dichter verwachsen. In den beiden Novellen ist Kleist zur vollkommenen Objektivität vorgedrungen; alles Geschehn ist aus sich selbst heraus verständlich. Die Novellen beweisen ferner die Energie der Einbildungskraft Kleists; er besitzt im vollsten Maße die Kunst des künstlerischen Sehens. Seine Phantasie ist (wie es Vischer vom Epiker fordert) auf das Auge hin organisiert. Er sieht nicht nur seine Personen als in Umriß und Farbe bestimmte Gestalten (s. o. S. 33), sondern auch die Szenerie der Handlungen. Wie deutlich ihm seine Personen vor Augen stehen, erkennt man aus kleinen Bemerkungen über das Mienenspiel, die Gesten, die Bewegungen derselben. So erwähnt er bei Gelegenheit des ersten Besuches, den der Graf in der „Marquise von O." der Familie des Kommandanten macht, daß jener sich die Stirn gerieben habe, daß er, den Stuhl in der Hand, an der Wand stehend, noch einen Augenblick verharrt sei u. s. w. Nirgends jedoch läßt sich Kleist durch die Deutlichkeit, mit der er seine handelnden Menschen vor sich sieht, zu jener verkehrten Art exakter Schilderung verleiten, die dem modernen Realismus eigen ist. Er hat kein Interesse daran, dem Leser etwa eine genaue Beschreibung der Gesichtszüge seiner Personen zu geben; nur dann und wann giebt er charakteristische Einzelbemerkungen, ähnlich wie der dramatische Dichter bei aller Freiheit, die er der Gestaltungskraft des Schauspielers einräumt, doch ab und zu durch eine szenische Bemerkung regelnd eingreift.

Von dem Rechte des Epikers, rückwärts und vorwärts zu greifen und die Ereignisse in der Reihenfolge darzustellen, welche aus künstlerischen Gesichtspunkten wünschenswert erscheint, macht Kleist zunächst in

der Weise Gebrauch, daß er eine bedeutsame Thatsache an die Spitze seiner Novellen stellt, in der „Marquise von O.“ jene sonderbare Annonce, in dem „Erdbeben von Chili“ den Entschluß Jeronimos, sich zu erhängen. Die künstlerische Wirkung dieses Verfahrens liegt vor allem in der Erweckung eines sehr lebhaften Interesses gleich am Anfang der Erzählungen. Liest man den ersten Satz im „Erdbeben von Chili“, so verlangt man danach, die Beweggründe des Entschlusses, den Jeronimo eben ausführen will, und die Wirkung des Erdbebens auf seinen Entschluß kennen zu lernen: es ist also das psychologische Interesse nachhaltig angeregt. In der „Marquise von O.“ ist eine Thatsache vorangestellt, die der Zeitfolge nach dem letzten Drittel der Novelle angehört. Die Thatsache ist derart, daß die ersten zwei Drittel der ganzen Erzählung vor allem eine Darlegung der zu dem Entschluß der Marquise führenden Beweggründe, das letzte Drittel eine Entwicklung der Folgen dieses Entschlusses ist. Das Hauptinteresse ist gleichfalls psychologischer Natur. — Bemerkenswert ist auch die Art, wie Kleist die parallelen Schicksale Jeronimos und Josephes erzählt: er führt zunächst die Erzählung des Schicksals, das jenen betroffen hat, bis zu seiner Wiedervereinigung mit der Geliebten, dann läßt er Josepha „voll Rührung“ dem Jeronimo ihre Rettung erzählen.

Sehr beachtenswert ist die Kunst, mit der Kleist die Spannung erregt. Kleist erscheint zunächst geradezu vorbildlich in der Art, wie er „die pathologische Gewalt der Neugierde“ bricht. Er erfüllt die Forderung Goethes, daß die Neugierde keinen Anteil an dem Werke des Epikers haben dürfe; er weiß es dahin zu bringen, daß nicht sowohl das Was, als vielmehr das Wie interessiert. Eines der hierbei angewandten Mittel ist die Vorausnahme einer wichtigen Thatsache an den Anfang. In dem „Erdbeben von Chili“ wird der Leser auf den katastrophischen Schluß durch die mit der Stimmung der Hauptpersonen scharf kontrastierenden und vom Dichter sehr kräftig herausgehobenen Ahnungen der Donna Elisabeth vorbereitet. In der „Marquise von O.“ erfährt der Leser sehr bald, was keine der beteiligten Personen auch nur ahnt, daß der Graf das Verbrechen an der Ehre der Marquise begangen hat. Kleist verwirft „das armselige Vergnügen der Überraschung“, wie es Lessing im 48. Stück der Hamburgischen Dramaturgie nennt; er überrascht seine Personen, aber nicht den Leser; er rückt das Ziel einer Entwicklung deutlich in Sicht, und aus eben diesem Umstande entspringt ein Interesse von hoher und feiner Art. Die Spannung lenkt sich so auf das Wie des Geschehens; es entsteht im Gegensatz zu der durch die neuere Poesie erzeugten fieberhaften Spannung auf den Ausgang, welche die zum Ausgang führende Handlung zum bloßen Mittel erniedrigt, ein mittlerer Spannungsgrad, eine „ideale Interesselosigkeit im Interesse“ (Vischer).

Der Unterschied von Roman und Novelle stellt sich äußerlich als ein Unterschied im Umfange dar; doch ist dieser äußere Unterschied nur die Folge innerer Unterschiede. Die inneren Unterschiede sind

aber nicht qualitativer Art, sondern laufen, soweit ich sehe, auf ein Mehr oder Minder hinaus. Beide stellen eine Verknüpfung von Begebenheiten dar; aber während der Roman die Begebenheiten, die sich durch eine lange Reihe von Momenten hindurch entwickeln, vorzieht, liebt die Novelle zusammengedrängte Entwicklungen; der Roman bevorzugt das Stetige, die Novelle das Sprunghafte; jener die gerade, dieser die gebrochene Bewegungslinie. Jenem ist eine reichere Fabel, eine weit sich verzweigende, verwickeltere, dieser eine einfache, einheitlichere, schlichtere Handlung eigen; jener kann die Episode dulden, in diesem verlangt das straffere Gefüge der Handlung die Ausscheidung des Episodischen. Ferner ist die Novelle, um den von Aristoteles zur Unterscheidung des Dramas vom Epos geprägten Ausdruck zu benutzen, mit weniger Zeit gemischt, d. h. gedrängter. Entsprechend der Handlung ist die Zahl der handelnden Personen im Roman größer als in der Novelle; die Charaktere selbst werden dort breiter entfaltet und genauer entwickelt, während die Novelle, auf die Entfaltung der Totalität der Charaktere verzichtend, sie nur von den Seiten zeigt, welche im Verlauf der Handlung heraustreten. Der Roman wird Handlungen darstellen, die eng mit dem allgemeinen Kulturzustande zusammenhängen und zu ihrem Verständnis ein umfassendes Kulturgemälde fordern; die Novelle bevorzugt Handlungen, die vom Hintergrunde des allgemeinen Kulturzustandes mehr abgelöst sind. Endlich eignet dem Roman in der Behandlung des Äußerlichen eine behagliche Breite, während die Novelle in der Schilderung des Äußerlichen sparsam ist und mehr nur andeutend verfährt; der Roman wird z. B. gern den Ort des Geschehens schildern und hier gern abgerundete Bilder entwerfen, der Novellist dagegen wird den Schauplatz zumeist nur soweit schildern, als ein eigentlicher Zusammenhang zwischen Handlung und Schauplatz besteht. Überhaupt wird der Novellist im Schildern und Beschreiben knapp sein. Faßt man alle namhaft gemachten Unterscheide zusammen, so erscheint die Novelle als die spezifisch dramatische Form der Erzählung.

Bei mancher Hervorbringung der neuzeitlichen Erzählungskunst kann man schwanken, ob man sie den Romanen oder den Novellen zuzählen soll; man thut am besten, sie einer mittleren Zone zuzuweisen. Dagegen lassen Kleists Erzählungen keinen Zweifel über ihre Zugehörigkeit aufkommen; sie prägen vielmehr die Kunstform der Novelle so typisch rein aus, daß man an ihnen den Charakter der Novelle studieren kann. Diese Thatsache ist nicht eben wunderbar, weil Kleists poetische Begabung von Grund aus dramatisch ist. Das „Erdbeben von Chili" besitzt eine kurze, gedrungene Entwickelung. Die Novelle beginnt mit der Erzählung der Errettung des liebenden Paares durch die Katastrophe des Erdbebens; es folgt ein kurzer Verhalt, und dann bricht als eine indirekte Folge der Katastrophe, der die Liebenden ihre Rettung verdanken, der Untergang plötzlich über sie herein. In der „Marquise von O." geht die Entwicklung zwar durch eine Reihe von Stadien hindurch, indes ist auch hier die

Handlung sehr gedrängt. Auf den einzelnen Stufen der Handlung ist die Situation dramatisch. Dramatisch ist z. B. die Rettung der Marquise aus den Händen der gemeinen Soldaten. (Die Erzählung ist hier eine Aufeinanderfolge spannender Momente; man beachte das wiederholte „Eben"); durch und durch dramatisch ist ferner der erste Besuch des totgeglaubten Grafen. (Das Eintreten des dramatischen Dialogs[1]) entspricht den dramatischen Situationen). Die ganze Novelle zerfällt in eine Reihe dramatischer Situationen, in denen sich die Spannungen in Entscheidungen auflösen, bis endlich auch die durch die ganze Erzählung hindurchgehende Spannung ihre Lösung findet. Die Zahl der Personen ist in beiden Erzählungen gering. Die „Marquise von O." ist dadurch besonders ausgezeichnet, daß der Dichter die vier Hauptpersonen abwechselnd in den Vordergrund rückt; dabei bleibt übrigens die Marquise, auch wenn sie in den Mittelgrund des Bildes gerückt ist, immer der Teilnahme aufs entschiedenste gegenwärtig, da die anderen Personen nur in ihrem Verhältnis zu ihr geschildert werden. Während in dem „Erdbeben von Chili" die Verknüpfung der Begebenheiten, das Schicksal der beiden Liebenden, im Mittelpunkt des Interesses steht, findet in der „Marquise von O." besonders das charakterologische Interesse Befriedigung: Der wiederholte Gesinnungswechsel, vor allem aber die Wandlung im Charakter der Marquise, die, durch ihre Verstoßung auf sich selbst gestellt, die Kraft zu selbständiger Gestaltung ihres Schicksals gewinnt, sind charakterologisch bedeutsam. Trotzdem indes Kleist offenbar in der „Marquise von O." vor allem seiner Neigung für das Charakterologische gefolgt ist, vermeidet er jedes unnütze Ausmalen des Charakters seiner Personen; man gewinnt keine Totalansicht, sondern lernt nur die Seiten der Charaktere kennen, die bei ihrem Thun oder Leiden in Betracht kommen. In dem „Erdbeben von Chili" ist die geringe Ausmalung des „Hintergrundes", d. h. der Gesinnungsweise des Volkes, bemerkenswert, umsomehr als von diesem das Verhängnis hereinbricht; Kleist verfährt hier auch ganz wie der Dramatiker, der sich bei der Ausmalung des Hintergrundes gleichfalls in engen Grenzen hält. Vergl. Vischer: Ästhetik III, 2, S. 1394 fg. — Während der Dramatiker seine Personen nur indirekt, d. h. durch ihr eigenes Thun und Reden und durch das

[1]) Eine besonders bezeichnende Stelle als Beleg. Der Kommandant findet den Grafen beschäftigt, die ihm übergebenen Depeschen in das Hauptquartier zur anderweitigen Besorgung abzuschicken; während der Adjutant des Grafen das Haus verläßt, sagt der Kommandant zum Grafen: „Herr Graf, wenn Sie nicht sehr wichtige Gründe haben" —. Nun erzählt Kleist weiter: „Entscheidende!" fiel ihm der Graf ins Wort, begleitete den Adjutanten zum Wagen und öffnete ihm die Thür. „In diesem Fall würde ich wenigstens," fuhr der Kommandant fort, „die Depeschen —". „Es ist nicht möglich," antwortete der Graf, indem er den Adjutanten in den Sitz hob. „Die Depeschen gelten nichts in Neapel ohne mich. Ich habe auch daran gedacht. Fahr' zu!" — „Und die Briefe Ihres Herrn Onkels?" rief der Adjutant, sich aus der Thür hervorbeugend. — „Treffen mich," erwiderte der Graf, „in M . . ." — „Fahr' zu," sagte der Adjutant und rollte mit dem Wagen dahin.

Thun und Reden anderer mit ihnen sowie die Urteile anderer über sie, charakterisieren kann, ist es dem Epiker an sich möglich, sie direkt, d. h. durch Charakterschilderung, zu charakterisieren. Diese direkte Charakteristik ist trotz ihrer künstlerischen Geringwertigkeit im modernen Roman sehr beliebt: hat der moderne „Dichter" eine charakteristische Situation oder That dargestellt, so wird er alsbald sein eigener Ausleger und hebt selbst das Charaktermerkmal heraus. Noch roher ist das Verfahren mancher, die den Charakter schildern, ohne die einzelnen Züge ihres Charakterbildes durch Thaten u. s. w. zu belegen. Bisweilen kommt es vor, daß die Charakteristik, die der Dichter etwa pränumerando giebt, im Widerspruch oder doch nicht im vollen Einklang mit dem Thun der Charakterisierten steht, weil der Dichter nicht die Kraft besitzt, sein Charakterbild durchzuführen; so z. B., wenn der Held als ein Ausbund von Geist geschildert wird und jedes seiner Worte eine Trivialität ist. Kleist charakterisiert nur selten direkt und jedenfalls nur nebenher, vielmehr überläßt er es dem Leser, aus dem, was er von dem Verhalten der Personen u. s. w. hört, den Charakter sich selbst zu zeichnen. Gleich dem Dramatiker rechnet er mit der Selbstthätigkeit, dem dichterischen Nachschaffen seiner Leser, doch versäumt er auch nichts, um den Leser in bezeichnenden Situationen, dramatischen Höhe- und Wendepunkten, auf denen die Charaktere aus sich herausgetrieben werden, in den Gebärden der Handelnden u. a. vollgenügende Unterlagen für die Charakteristik zu geben.

Im Schildern und Beschreiben besitzt Kleist die echt novellistische Knappheit; seine Bemerkungen über die äußere Situation, in der sich die handelnden Personen befinden, erinnern oft an die Vorbemerkungen und Zwischenbemerkungen der dramatischen Dichter über die szenische Darstellung. Auch da aber, wo der Dichter weiter ausholt, hält er seine Beschreibungen in engster Beziehung zur Handlung und den handelnden Personen. So lag es z. B. sehr nahe, die zerstörenden Wirkungen des Erdbebens nach möglichst vielen Seiten hin darzustellen; Kleist begnügt sich damit, uns zwei Querschnitte zu geben, indem er die Flucht der beiden Liebenden aus der Stadt erzählt; man lernt so Folgen der Erderschütterung als Gefahren für die Fliehenden und in ihren Wirkungen auf die Gemüter derselben kennen.[1]) Bedeutsam ist besonders die Erzählung von der Flucht der Donna Josephe: ihre Erlebnisse und ihre Wahrnehmungen auf der Flucht geben ein lebendiges Bild der Katastrophe; die hier vom Dichter erzählten Wirkungen der Erderschütterung prägen sich dem Geiste um so schärfer ein, als sie ein Wesen treffen, dessen Schicksal

[1]) Von Jeronimo erzählt Kleist: „Besinnungslos, wie er sich aus diesem allgemeinen Verderben retten würde, eilte er über Schutt und Gebälk hinweg, indessen der Tod von allen Seiten Angriffe auf ihn machte, nach einem der nächsten Thore der Stadt. Hier stürzte noch ein Haus zusammen und jagte ihn, die Trümmer weit herumschleudernd, in eine Nebenstraße; hier leckte die Flamme schon, in Dampfwolken blitzend, aus allen Giebeln und trieb ihn schreckenvoll in eine andere" u. s. w.

man mit Furcht und Mitleid verfolgt, und als sie eine Reihe von Empfindungen in der Seele dieses Wesens auslösen.

Die Thatsache, welche die Voraussetzung der ganzen psychologischen Entwicklung in der „Marquise von O." bildet, ist mit Recht „grundhäßlich" genannt worden; man wird es immer bedauern müssen, daß Kleist seine große Kunst an Stoffen solcher Art erprobte. Indes muß doch darauf hingewiesen werden, daß für Kleist jene Thatsache durchaus nichts mehr ist als die Ursache einer Reihe sittlich reiner psychologischer Vorgänge in den Herzen der Hauptpersonen. —

In dem „Erdbeben von Chili" verdienen besondere Beachtung einige Beziehungen zwischen dem Erzählten und dem persönlichen Leben des Dichters. Von besonderem Interesse war dem Dichter das Problem des „Willens zum Leben"; in sich selbst hatte er den Drang gefühlt, sich vom Leben abzukehren, den Willen zum Leben zu verneinen, in sich selbst auch das Beben vor der Vernichtung und die wiederkehrende Freude am Dasein. Vergl. oben S. 53 f. und S. 84. In der Novelle ist Jeronimo eben im Begriff, seinem hoffnungslosen Leben ein Ende zu machen, als das Erdbeben eintritt; alsbald benutzt er eben den Pfeiler, an dem er hat sterben wollen, als Stütze, um nicht umzufallen, und enteilt, sein Leben dem überall drohenden Tode entreißend, der Stadt. Draußen ergreift ihn ein „unsägliches Wonnegefühl", als ein Westwind sein wiederkehrendes Leben anweht, und er weint vor Lust, daß er sich des „lieblichen Lebens voll bunter Erscheinungen" noch erfreut. Der süße Trieb des Lebens ist, wie es Schiller ausdrückt, unwillkürlich, allgewaltig aufgewacht. Doch folgt alsbald der Rückumschlag: Als Jeronimo den Ring an seinem Finger gewahrt, erinnert er sich plötzlich der Geliebten, und da ihm ein Weib seine Befürchtung, Josepha sei hingerichtet worden, bestätigt, kehrt er sich entschlossen vom Leben ab und wünscht, daß die zerstörende Gewalt der Natur von neuem über ihn hereinbreche. —

Eine andere persönliche Erfahrung, welche auf die Erfindung der Novelle entscheidenden Einfluß gehabt hat, war die in Königsberg gemachte Beobachtung über die veredelnde Wirkung des Unglücks. Wie Kleist die Menschen nach der Katastrophe von Jena weicher und wärmer und großherziger fand, so scheint den beiden Liebenden in den furchtbaren Augenblicken, in denen alle irdischen Güter der Menschen zu Grunde gingen und die ganze Natur verschüttet zu werden drohte, der menschliche Geist wie eine schöne Blume aufzugehn; die Liebenden rechnen mit diesem Gesinnungswechsel und verrechnen sich, da sie ihr Urteil allzu voreilig verallgemeinern.

b) **Der zerbrochene Krug.** Nachdem Kleist die erste Anregung zu seinem Lustspiel in dem Verkehr mit Zschokke und Wieland empfangen hatte (s. o. S. 67), war inzwischen eine Szenengruppe infolge einer zufälligen Veranlassung während seines Dresdener Aufenthalts im J. 1803 entstanden: durch scheinbaren Zweifel an Kleists poetischem Können hatte ihn Pfuel dazu gebracht, ihm die erste Szenengruppe zu diktieren. Die

Stimmung, in welcher Kleist sein Lustspiel in Königsberg verfaßte, bezeichnet der Brief, den er nach der Vollendung desselben an seinen Freund Rühle schrieb (bei Bülow S. 240 fg., Wilbrandt S. 238 fg.). Wieder beherrscht den Dichter tiefe Melancholie. Sie spricht sich in sehr drastischer Weise in den Worten aus, mit denen er Rühles Anzeige seiner Verlobung beantwortet. „Liebe, mein Herzensjunge," so schreibt er dem Freunde, „so lange Du lebest, doch liebe nicht wie der Mohr die Sonne, daß Du schwarz wirst. Wirf, wenn sie auf- und untergeht, einen freudigen Blick zu ihr hinauf, und laß Dich in der übrigen Zeit von ihr in Deinen guten Thaten bescheinen und zu ihnen stärken und vergiß sie." „Pfui, schäme Dich!" möchte er dem Freunde sagen, wenn derselbe auf dieser Welt glücklich sein wollte. Wiederum verlangt es ihn danach, „etwas Gutes" zu thun und damit die Ehrenschuld, von der er früher gesprochen hat, zu tilgen. Der Gedanke, daß er mit dem Freunde zusammen „etwas thun müsse"[1]), will ihm nicht aus dem Sinn. „Komm, laß uns etwas Gutes thun und dabei sterben!" ruft er dem Freunde zu. Nach diesen und ähnlichen Gedanken heißt es dann weiter: „Nun wieder zurück zum Leben! so lange das dauert, werde ich jetzt Trauerspiele und Lustspiele machen." Man spürt diesen Worten den Ruck an, mit dem Kleist sich von seinen melancholischen Gedanken losreißen muß. Derselbe Brief gewährt einen tiefen Einblick in das künstlerische Bewußtsein Kleists während jener Zeit. Seine Vorstellung von seiner Fähigkeit ist nach seinem Bekenntnis nur noch „ein Schatten von jener ehemaligen in Dresden". Das, was er sich vorstellt, nicht das, was er leistet, findet er schön; er dichtet nur, weil er es nicht lassen kann; ein abfälliges Urteil des Freundes über seine Dramen würde er nur deshalb bedauern, weil er verhungern müßte, wenn seine Arbeiten ihn nicht ernähren würden. In dieser Zeit melancholischer Grundstimmung und eines großen Tiefstandes seines künstlerischen Selbstbewußtseins — schafft Kleist ein Lustspiel, in dem die Komik, man möchte sagen, jede Zeile durchdringt.

In einer „Vorrede" zum zerbrochenenen Kruge schreibt Kleist:

„Diesem Lustspiel liegt wahrscheinlich ein historisches Factum, worüber ich jedoch keine nähere Auskunft habe auffinden können, zum Grunde. Ich nahm die Veranlassung dazu aus einem Kupferstich, den ich vor mehreren Jahren in der Schweiz sah. Man bemerkte darauf — zuerst einen Richter, der gravitätisch auf dem Richterstuhle saß: vor ihm stand eine alte Frau, die einen zerbrochenen Krug hielt; sie schien das Unrecht, das ihm widerfahren war, zu demonstrieren: Beklagter, ein junger Bauernkerl, den der Richter, als überwiesen, andonnerte, vertheidigte sich noch, aber schwach: ein Mädchen, das wahrscheinlich in dieser Sache gezeugt hatte (denn wer weiß bei welcher Gelegenheit das Delictum geschehen war) spielte sich, in der Mitte zwischen Mutter und Bräutigam an der Schürze; wer ein falsches Zeugnis abgelegt hätte, könnte nicht zerknirschter dastehen: und der Gerichtsschreiber sah (er hatte vielleicht kurz vorher das Mädchen angesehen) jetzt den

---

[1]) Brahm versteht die Stelle fälschlich von dem Wunsche Kleists, mit Rühle zu sterben.

Richter mißtrauisch zur Seite an, wie Kreon bei einer ähnlichen Gelegenheit den Ödip, als die Frage war, wer den Lajos erschlagen. Darunter stand: der zerbrochene Krug. — Das Original war, wenn ich nicht irre, von einem niederländischen Meister" (Brahm S. 166 f.).

Wieweit Kleist das Gemälde ausgelegt und wieviel er eingelegt hat, läßt sich nicht sicher bestimmen, da das Original nicht aufgefunden ist. Es scheint indes, daß der mißtrauische, anklägerische Blick des Gerichtsschreibers und damit das entscheidende Moment der Kleistschen Lustspielfabel auf einer Eintragung beruht.

Kleists Veranlagung für das Komische zeigte sich in seiner Schilderung des Generals Köckeritz als die Gabe, das Komische in der Wirklichkeit scharf zu beobachten und herauszustellen. „Die traurige Klarheit", die ihm zu jeder Miene den Gedanken, zu jedem Wort den Sinn, zu jeder Handlung den Grund nannte (s. oben S. 4), mußte ihm bei solchen Beobachtungen von großem Nutzen sein.

Bisher hat sich Kleist in den Kunstformen der Tragödie und der Novelle als Dichter bewährt, „der zerbrochene Krug" zeigt ihn uns als Meister in einer dritten poetischen Form, im Lustspiel. Ohne Vorstudien (so scheint es wenigstens) schafft er ‚ein Muster des deutschen Charakterlustspiels'. Es wurde bereits oben bemerkt, daß Kleist ein sicheres Stilgefühl für die charakteristischen Eigentümlichkeiten der einzelnen Kunstformen besitzt; dasselbe ist insofern „naiv", als der Dichter kunsttheoretischen Untersuchungen abhold war. In dem angeführten Briefe an Rühle schreibt Kleist dem Freunde, der sich gleichfalls der Kunst gewidmet hatte: „Studiere nicht zu viel, folge dem Gefühl. Was Dir schön dünkt, das gieb uns auf gut Glück. Es ist ein Wurf wie mit dem Würfel; aber es giebt nichts anderes." Man hört den Dichter des Guiskard, der eine Tragödie nach einer ganz allgemeinen Formel (Vereinigung des klassischen und des shakespeareschen Stils) hatte schaffen wollen und Schiffbruch gelitten hatte, und der nun, ich möchte sagen, der immanenten Gesetzlichkeit seines dichterischen Triebs blindlings vertraut.

Der Stoff des „zerbrochenen Kruges" ist eine Gerichtsverhandlung. Prozesse sind im allgemeinen, abgesehen von einzelnen dramatischen Momenten, zur dramatischen Behandlung wenig geeignet, weil es sich in einem Prozeß um die Aufdeckung einer in der Vergangenheit liegenden That und nicht um das Werden einer Handlung durch Wirkung und Gegenwirkung handelt. Die Handlung, die sich bei einem Prozeßverfahren abspielt, hat ihren Zweck ausschließlich im Resultat. Durch einen einzigen Meisterzug verleiht Kleist seinem Stoff dramatische Energie und die dem Drama eigene Spannung; er macht den Richter zum Schuldigen. Nun bedurfte es nur noch einer Hilfserfindung, um die Situation zu einer echt dramatischen zu machen: durch das Erscheinen des Gerichtsrats mußte der schuldige Richter gezwungen werden, das Verfahren gegen sich selbst durchzuführen. Adam ist der Richter seiner selbst wider Willen.

Der Aufbau der Handlung. Mit Recht bewundert man im „zerbrochenen Kruge“ die Leichtigkeit, mit der Kleist exponiert. In dem Eingangsgespräch zwischen dem Richter Adam und seinem Schreiber Licht lernt der Zuschauer zunächst die körperliche Lage kennen, in der sich der Dorfrichter beim Beginn der Handlung befindet; nach und nach wird man mit dem verrenkten Fuße, der „zerkritzten und zerkratzten“ Wange, der Nase, die auch gelitten hat, und dem blutrünstigen Auge näher bekannt; die Bekanntschaft mit diesen Verwundungen läßt der Dichter (ein technisch sehr feiner Zug!) uns gleichzeitig mit dem Verwundeten machen, der anfangs noch keine Ahnung hat, wieweit sein richterlicher Leib zerschunden ist. Man erfährt aber nicht nur von den Verwundungen, sondern auch dank Lichts inquirierenden Fragen die Entstehungsursache derselben, wenigstens das, was Adam selbst so angesehen wissen will. Lichts stichelnde Bemerkungen und die Unzulänglichkeit der Erklärung lassen es indes als sicher erscheinen, daß Adams Erzählung trotz aller ihrer plastischen Anschaulichkeit eine Lüge ist. — In dem Seelenzustand, der die Folgeerscheinung des geschilderten Körperzustandes ist, erhält nun der Richter von seinem Schreiber die Kunde, daß seiner Amtsthätigkeit eine sehr strenge Revision bevorsteht. Es ist wiederum technisch meisterhaft dargestellt, wie der Richter nur nach und nach den Ernst seiner Lage begreift: „Der Herr Gerichtsrat Walter kömmt aus Utrecht,“ meldet ihm der Schreiber; Adam, der den Namen des Gerichtsrats überhört hat, zweifelt die Nachricht an, denn der frühere Gerichtsrat, an den er denkt, ist ein „wackerer Mann“, „der selbst sein Schäfchen schert“ und die Menschen nicht „cujoniert.“ Die Berufung Lichts auf einen Bauern als Zeugen überzeugt ihn immer noch nicht, denn „wer weiß, wen der triefäugige Schuft gesehen?“ Nun macht ihn der Schreiber auf den Personenwechsel aufmerksam, der stattgefunden hat: ein neuer Rat, des Namens Walter, ist der Revisor. Indes noch immer fühlt sich Adam sicher, denn auch „der Mann hat seinen Amtseid ja geschworen.“ Erst die Nachricht von der Revisionsthätigkeit Walters in dem benachbarten Amte Holla und von deren Folgen (der Richter Pfaul wurde von seinem Amte suspendiert und machte einen Selbstmordversuch) jagt Adam aus seiner Sicherheit heraus; und alsbald thut er, was zunächst nötig ist: er bittet den nach dem Richteramt geizenden Licht, heut seinen Ehrgeiz herunterzudrücken und — zu schweigen. Dann beruhigt sich seine Seele wieder, denn das Einzige, [1]) was ihm im Ernst verhängnisvoll werden kann, — er denkt an sein nächtliches Abenteuer — ist nur ein „Schwank,“ und zudem ist kein Grund, warum ein Richter, der nicht gerade auf dem Richterstuhle sitzt, „gravitätisch wie ein Eisbär“ sein soll. — Da erscheint plötzlich der Bediente des Gerichtsrats, um dessen Ankunft zu melden. Die Szene, die sich nunmehr entwickelt, zeigt

---

[1]) Vor den Worten: „Von solchem Vorwurf bin ich rein“ ist m. E. eine Lücke im überlieferten Text.

Adam in der größten Verlegenheit. „Was thu' ich jetzt? Was lass' ich?“ — ruft der Ratlose aus. In größter Verwirrung macht er Toilette, verfällt dann auf den Gedanken, sich mit Krankheit entschuldigen zu wollen, entsendet aber alsbald, nachdem ihm Licht diesen Gedanken ausgeredet hat, eine Magd, um ein Frühstück für den Gerichtsrat herbeizuschaffen. Ein neues erregendes Moment bildet nun die Beschaffung — der Perücke. Adam hat vergessen, daß er ohne Perücke mit blutendem Kopfe am Abend zuvor heimgekommen ist. Als die Magd ihn daran erinnert, leugnet er und erfindet ein Märlein, um das Fehlen der Perücke zu erklären; es versteht sich, daß er das Märlein mit größter Anschaulichkeit vorträgt. Nach dieser Szene stiegen in Adams Seele bange Ahnungen auf; mit ihm ahnt der Zuschauer, daß die bevorstehende Gerichtsverhandlung dem Richter Schlimmes bringen wird. Die Ahnungen werden verstärkt durch ein Traumgesicht, das Adam gehabt hat; er hat sich als Angeklagten vor dem eigenen Richterstuhl gesehen. „Mir träumt',“ so berichtet er, „es hätt' ein Kläger mich ergriffen und schleppte vor den Richtstuhl mich, und ich, ich säße gleichwohl auf dem Richtstuhl dort und schält' und hunzt' und schlingelte mich herunter.“

Der Gerichtsrat, den das Gerücht angekündigt und der Bediente angemeldet hat, erscheint nun in Person; sein freundliches Benehmen giebt Adam in etwas seine Ruhe wieder, und er bereitet in längerer Rede auf die Mängel der Huisumer Gerichtspflege vor; er stellt sie als etwas dar, was nicht wohl anders sein kann. Doch neues Mißgeschick bedroht den eben erst zum Teil wiedergewonnenen Frieden seiner Seele: die einzige Perücke, die ihm in Huisum als Ersatz für die seinige dienen könnte, ist im Augenblick nicht disponibel, und so muß er sich denn, da der Gerichtstag nach des Rates Meinung nicht hinausgeschoben werden kann, bis dem Richter die Haare wachsen, wohl oder übel entschließen, glatzköpfig zu amtieren.

Nachdem man den Richter und seinen Schreiber sowie auch den revidierenden Beamten kennen gelernt hat, macht der 6. Auftritt mit den streitenden Parteien, der Anklage und dem corpus delicti bekannt.

Die eigentliche Handlung, auf welche die sechs ersten Auftritte vorbereitet und gespannt haben, beginnt mit dem 7. Auftritt. Der Haupteinschnitt liegt nach der 9. Szene; hinter der 9. Szene tritt eine Pause in der Gerichtsverhandlung ein, die durch ein Frühstück ausgefüllt wird; mit der 10. Szene beginnt der zweite Hauptteil der Verhandlung, der bis zur Schlußszene reicht. Diese Zweiteilung beruht nicht auf irgendeiner Gewaltsamkeit, sondern auf dem Gange der Verhandlung. Das vorläufige Abbrechen der Verhandlung ist nötig, weil die Klägerin, um den Wahrheitsbeweis zu führen, eine neue Zeugin herbeirufen lassen muß. Der Aufbau des ersten Hauptteils zeigt sehr deutlich abgesetzte Glieder. Dem Beginn der öffentlichen Verhandlung geht ein Vorspiel voraus: Der Richter sucht, Böses ahnend, von Eva den Gegenstand der Klage zu erforschen. Nachdem er dann, mit den Worten:

„So nimm, Gerechtigkeit, denn deinen Lauf!“ sich unter das Verhängnis beugend, die Verhandlung eröffnet hat, führt er den Prozeß nach den „nicht aufgeschriebenen,“ aber durch „bewährte Tradition“ überlieferten Ortsstatuten, das heißt, nachdem er in höchst umständlicher, formeller Weise die ihm bereits genau bekannten Personalien der Klägerin, der Frau Marthe, festzustellen versucht hat, stellt er in formlosestem, gewaltsamstem Verfahren den Gegenstand der Klage und den mutmaßlich Schuldigen fest. Wegen solches Verfahrens zurechtgewiesen, beginnt er den Prozeß in formeller Weise zu instruieren. Die Rede der ihre Klage begründenden Klägerin, die Gegenrede des sich verteidigenden Beklagten und die Zeugenaussage und spätere Zeugnisverweigerung der Eve gliedern diesen Teil des Verfahrens in drei Abschnitte. Eine kleine sehr wirksame Pause in der Verhandlung tritt am Ende der 7. Szene ein und trennt so die beiden ersten, juristisch gleichartigen Abschnitte von dem dritten: Adam, der das Zeugnis der Eve fürchtet, sucht die Zeugnisablegung zu verhindern und spricht sich, just in dem Augenblick, wo sich die Parteien und ihre Behauptungen am schroffsten gegenüberstehen, für einen „Vergleich“ aus. Diese Pause verstärkt die Spannung, mit der man dem Zeugnis der Eve entgegensieht. Im ersten Abschnitt giebt Frau Marthe eine episch behagliche Biographie des Kruges, unterbrochen von Zwischenbemerkungen Adams und Walters, die indes ihren Zweck, die Länge der Lebensbeschreibung abzukürzen, völlig verfehlen; darauf folgt eine dramatische Erzählung der Szene in Evens Zimmer; der Schluß der Erzählung führt zu einem lebhaften Dialog, in dem der Richter die Zeugin Eve von einer Selbstberichtigung durch Einschüchterung abschrecken will. Im zweiten Abschnitt, der Vernehmung Ruprechts, bezeichnet die Stelle eine interessante Wende, in der Ruprecht seinen Verdacht gegen den Flickschuster Leberecht ausspricht: mit einem Schlage ändert sich nämlich dadurch das Benehmen des Richters gegen den Zeugen: hatte er vorher, als Ruprecht den Verdacht von sich abwälzte, kein grobes Scheltwort gespart, so ändert er nun auf einmal sein Benehmen, und Ruprecht ist ihm sein „Sohn“ und ein „Blitzjunge“. Das wichtigste dramatische Motiv des dritten Abschnitts liegt in der seelischen Lage der Eve: sie befindet sich in einem peinvollen Konflikt, da sie durch das Verschweigen des Thäters sich in Unehren, durch seine Namhaftmachung aber (so muß sie glauben) den Geliebten in „ewiges Verderben“ bringt. In einer Denkweise, die echt Kleistisch ist, hatte sie gehofft, ihr Bräutigam, der Ruprecht, werde ihr blindlings vertrauen und die That auf sich nehmen. Doch er zweifelt und will nur glauben, was er mit Händen prüft. So entlastet sie denn den Ruprecht und nimmt die Schande auf sich. Zugleich entlastet sie zum großen Ärger Adams den Leberecht. Eine positive Aussage aber verweigert sie, sodaß ihre Mutter eine andere Zeugin für ihre Anklage aufbringen muß.[1]) So endet der erste Hauptteil der

[1]) Die Stelle, in welcher Frau Marthe den Verdacht eines von Ruprecht geplanten Fluchtversuchs ausspricht, wie auch der Dialog zwischen Ruprecht und Veit bringen etwas Schleppendes in den Schluß der 9. Szene und sind entbehrlich.

Verhandlung scheinbar ohne bestimmtes Resultat; in Wahrheit aber hat (was dem Gerichtsrat nicht entgangen ist) die Verhandlung den untersuchenden Richter selbst belastet. —

Die zwischen den beiden Hauptabschnitten liegende Zwischenszene, die zehnte, hat ihre dramatische Pointe in dem eigenartigen Gegenspiel zwischen Walter und Adam; jeder von ihnen hat's auf den andern abgesehen: Adam will den Gerichtsrat zum eifrigen Trinken und damit zu einer rosigeren Stimmung bringen, der Gerichtsrat benutzt die Pause in den Verhandlungen, um in der Richtung seines gegen den Richter geschöpften Verdachts zu inquirieren. Beide betreiben ihre Sache mit Eifer. Besonders Adam, der bisher, in der Gerichtsverhandlung, verzögernd gewirkt hat, lenkt mit der Wendung: „Doch zur Sache" den Gerichtsrat zum Trinken, und mit den Worten: „Die Stunde rollt" sucht er das Trinktempo des Rats zu beschleunigen. Die von Walter über Tisch geführten Untersuchungen nehmen eine überraschende Wendung. Nachdem die an Adam, Frau Marthe und Ruprecht gerichteten Fragen den Gerichtsrat in seinem Verdacht bestärkt hatten — die Antworten der beiden letzteren bieten eine naheliegende Erklärung für den körperlichen Zustand des Richters — läßt er plötzlich allen Verdacht fallen, weil er den geringen Verkehr des Richters im Hause der Frau Marthe für eine seinen Verdacht beseitigende Gegeninstanz hält. Er beschleunigt jetzt selbst das Trinktempo: „Schenkt ein, Herr Richter Adam, seid so gut. Schenkt gleich mir ein. Wir wollen Ein's noch trinken." Adam ist auf dem Gipfel des Glücks. Da bricht über ihn die „Katastrophe" herein.

Der zweite Hauptabschnitt der Verhandlungen bringt die Schuld des Richters zu Tage. Von vornherein fungiert Adam bei den nunmehr beginnenden Verhandlungen nicht mehr als Richter, nur zum Schein, um das Ansehen des Gerichts zu wahren, fällt er noch die Sentenz. Offiziell leitet Walter die Untersuchung; in Wahrheit aber ist niemand anders als der Schreiber Licht die leitende Persönlichkeit. Durch eine eigentümliche Gestaltung von Spiel und Gegenspiel nimmt die Handlung einen sehr interessanten Verlauf. Von vornherein sehen nur zwei Personen ganz klar, Adam selbst und sein Schreiber Licht; von diesen sucht jener die Aufdeckung der Wahrheit auf jede Weise zu hemmen, dieser sie auf jede Weise zu fördern. Die Zeugin, Frau Brigitte, besitzt zwar die Kenntnis des ganzen Thatbestandes, doch verhindert sie der Aberglaube, den Thatbestand richtig zu deuten. Den Gerichtsrat umgekehrt verhindert seine Abneigung gegen die abergläubische Deutung den Wert der Zeugenaussage zu würdigen. Eigentümlich wirkt auf den Gang der Handlung der Wunsch des Gerichtsrats ein, die Würde des Amtes auch in der unwürdigen Person des Amtsträgers zu wahren. Seine Absicht wird zunächst an der frechen Hartnäckigkeit Adams und dann an der Empörung Eves zu schanden. Die Hartnäckigkeit Adams ist die Ursache, daß der Indicienbeweis gegen ihn immer erdrückender wird, Eves Empörung aber über seine Sentenz läßt sie endlich alle Bedenken beiseite setzen und

gegen Adam Zeugnis ablegen. So kommt gegen den Willen des Gerichtsrats zu dem Indicienbeweis noch der Zeugenbeweis hinzu. Schließlich tritt auch die letzte Absicht Adams und der grobe Amtsmißbrauch heraus, mit dem er seine Absicht erreichen wollte. —

Die Kompositionsweise ist im „zerbrochenen Kruge" durchaus analytisch, wie dies aus der Natur des Stoffes folgt. Die Reihe der Ereignisse, um welche es sich handelt, ist vor Beginn der Handlung bereits geschehen und enthüllt sich nach und nach während der Verhandlung. Die einzelnen Glieder der Reihe werden zunächst ohne Zusammenhang mit einander enthüllt, bis dann endlich am Schluß auch das erste Glied und mit ihm der ganze Zusammenhang beleuchtet wird. Demgemäß richtet sich die Spannung auf das, was geschehen ist und was sich nun nach und nach enthüllt. Da indes der Dichter den Richter zum Schuldigen gemacht hat, so ist der Zuschauer nicht nur auf das Resultat der Verhandlungen, sondern auch auf diese selbst gespannt, ja fast noch mehr auf diese als auf jenes. Der Dichter hat mit größter Kunst der Verhandlung den Charakter einer dramatischen Handlung zu geben gewußt. Auch Goethe erkennt an, daß sich das Talent des Dichters, das sich allerdings mehr nach dem Dialektischen hinneige, in der „stationären Prozeßform" „auf das wunderbarste" bekunde (Wilbrandt S. 305). Dramatisch ist von vornherein die Situation beim Anfang der Handlung. Die beiden vor Gericht erscheinenden Parteien stehen einander in der größten Leidenschaft gegenüber; ist doch das Wertobjekt nicht nur der zerbrochene Krug, sondern die Ehre der Eve; wahrlich eine *πρᾶξις σπουδαία*, mit Aristoteles zu reden. „Dein guter Name," sagt Frau Marthe zu Eve, „lag in diesem Topfe, und vor der Welt mit ihm ward er zerstoßen," und mit dem Topfe scheint, um Ruprechts Ausdruck zu verwerten, die Hochzeit zwischen ihm und Eve ein Loch bekommen zu haben. So sehr indes die leidenschaftliche Erregung Frau Marthes und Ruprechts vorwärts drängt, so bildet doch auch wiederum in dieser Gruppe die große Liebe Eves ein retardierendes Element: aus Liebe zu Ruprecht will sie lieber die Schande auf sich nehmen als den Thäter nennen. Das heftige Wollen der Mutter stößt so auf das entschiedene Nichtwollen der Tochter. Aber auch wenn man auf die Gruppe der richterlichen Personen sieht, findet man einen ähnlichen Gegensatz der Willensrichtungen. Richter Adam hat alles Interesse, daß die Justiz irregeleitet und die Wahrheit nicht entdeckt wird, der Gerichtsrat und vor allem Licht dagegen wollen die Wahrheit ans Licht gebracht sehen, der eine um der Wahrheit willen, der andere um seiner selbst willen. Also auch hier Streben und Gegenstreben. Auch hier sind die Strebensziele wieder derart, daß sie die ganze Thatkraft in Anspruch nehmen: bei Adam handelt es sich um die Existenzfrage, bei Walter um die Wahrung des Rechts, bei Licht um die langerwartete Beförderung. — Daß aber diese Gegensätze der Willensrichtungen sich kräftig dramatisch ausleben, das ist bereits mit der Natur der Charaktere gegeben. Alle Hauptcharaktere sind dramatische

Charaktere. Da ist zunächst der Richter Adam, ein Charakter, der das Maß von Thatkraft, das ihm gegeben ist, voll entfaltet, da kein Gewissensskrupel ihn behindert; versteckte Energie kennzeichnet den Schreiber; Besonnenheit und ruhige Festigkeit des Handelns den Gerichtsrat. In der bäuerlichen Gruppe besitzt Frau Marthe die Zähigkeit der Prozeßsucht und eine Thatkraft, die sie zu Thätlichkeiten neigen läßt; Ruprecht ist ein leidenschaftlicher, reizbarer Mensch, der auch die Faust gern zum Dolmetsch seiner Gefühle nimmt. Eve endlich, eine Natur, die bei weitem feiner angelegt ist als ihre Mutter und ihr Verlobter, ist in ihrem Wollen fast bis zuletzt während der Handlung gelähmt, doch besitzt sie die Kraft zu einem Nichtwollen, das die Überwindung bedeutender Widerstände voraussetzt.

Jenachdem das Komische entweder aus den Charakteren oder dem Schicksale, d. h. dem Spiele der List und des Zufalls, entwickelt wird, unterscheidet man Charakter- und Intriguenlustspiel (s. Vischer: Ästhetik III, 2 S. 1433 f.). Bei letzterem fällt der Nachdruck auf den Gang der Behandlung, auf die dramatische Bewegung. Bei Kleist ist die Handlung mit größter technischer Sorgfalt zu vollkommener dramatischer Lebhaftigkeit entwickelt, wie eben gezeigt wurde; trotzdem ist „der zerbrochene Krug" als Charakterlustspiel zu bezeichnen, da das Komische überwiegend aus den Charakteren entwickelt wird; und zwar geschieht diese Entwicklung eben so, daß die Charaktere in bewegtem Spiel und Gegenspiel sich explicieren. — Sonach gehört „der zerbrochene Krug" der Gattung des Lustspiels an, die dem Wesen des germanischen Geistes besonders zusagt, und die auch um ihres dichterischen Wertes willen in unserer Wertschätzung immer wieder den Sieg über das Intriguenlustspiel davon tragen wird, das vor allem an den kombinierenden Scharfsinn Anforderungen stellt und Charaktere sowie Handlung als Mittel zur Herbeiführung komischer Situationen mißbraucht.

Das Komische kann nur dann aus den Charakteren entwickelt werden, wenn dieselben reich, d. h. ins Einzelne hinein entfaltet sind. Während das romanische Intriguenstück nur typische Personen nötig hat und gebrauchen kann, ist der Stil des Charakterlustspiels individualisierend. Die Charaktere sind nicht Personificationen einzelner Eigenschaften, vielmehr tritt an ihnen eine Mehrheit, eine Fülle von Einzelzügen heraus. Die Einzelzüge als solche und ihr Verhältnis zu einander, die Einheit des Charakters und die Vielheit seiner Eigenschaften sind Gegenstand des lebhaftesten Interesses. Die Personen des Charakterlustspiels wirken porträtartig.

Das Bild, das Kleisten zur Abfassung „des zerbrochenen Kruges" anregte, war mutmaßlich von einem niederländischen Meister. Im niederländischen Stil — diesen Stil im Gegensatz zu dem idealen Stil der großen Italiener genommen — sind auch die Kleistschen Charaktere gehalten. Gut niederländisch ist auch, nebenher gesagt, das Derbe im Ton. Wie sehr Kleist dem Typischen aus dem Wege geht, zeigt besonders

die Gestalt, bei der die Versuchung zu typischer Behandlung sehr nahe lag, der Gerichtsrat Walter. Hier hätte sich der Dichter daran genügen lassen können, den Typus „Vorgesetzter" auszuprägen; er entfaltet in diesem Charakter aber eine individuelle Persönlichkeit. Dieser Amtsträger ist, wenn er seines Amtes waltet, nicht nur Amtscharakter, sondern er bleibt eine lebendige Persönlichkeit mit Stimmungen, Affekten u. s. w. Er gerät in fast amtswidrigen Affekt über das abergläubische Gerede der Frau Brigitte, er erweist sich als ein feiner Weinkenner. Seine ganze Meisterschaft in der Kunst der Charakteristik erweist Kleist an der Figur seines Adam. Wie treibt er diesen unwürdigsten Vertreter der Justitia aus allen seinen Schlupfwinkeln heraus, bis wir endlich in alle Schmutzfalten seines Wesens sehen! Adam ist „Richter"; aber sein persönlicher Charakter steht im schreiendsten Widerspruch zu seinem Amtscharakter. Jede Szene des Lustspiels, kann man sagen, deckt diesen schreienden Widerspruch immer mehr auf. Der Dichter führt ihn in einer Situation vor, in der er den Streit der Parteien so leiten sollte, daß die Wahrheit zu Tage kommt; statt aber so dem Recht zu dienen, wendet er jedes Mittel, z. B. Einschüchterung der Parteien und Verleitung zu falscher Aussage, an, um die Wahrheit nicht an den Tag kommen zu lassen. Ein Virtuos ist dieser Förderer der Wahrheit in der Lüge. Er lügt mit einer beispiellosen Dreistigkeit; seine Phantasie ist förmlich eingeschult für seine Lügereien und giebt ihm anschauliche Einzelzüge bereitwillig an die Hand. Von den Katzen, die in seiner Perücke zur Welt gekommen sein sollen, weiß er genau die Farbe anzugeben u. s. w. Der letzte Beweggrund bei allem seinen Thun ist die Sucht nach grobsinnlichem Genuß; er ist ein Mensch „des Fleisches" schlechthin; soweit er Geist hat, stellt er ihn in den Dienst seines Fleisches.

Der individualisierenden Behandlung der Charaktere entspricht die individualisierende Behandlung der Sprache. Deutlich sondern sich die handelnden Personen auch der Sprache nach in die bäuerliche und in die richterliche Gruppe; nur daß Eve, entsprechend ihrer höheren Herzensbildung, eine gebildetere und Adam, entsprechend seiner Verbauerung, eine ungebildetere Sprechweise besitzen, als ihre bürgerliche Stellung erwarten läßt. Ein der volkstümlichen Redeweise glücklich abgelauschtes Merkmal der Sprechweise der Frau Marthe, Ruprechts und der Frau Brigitte ist die aus dem Wunsche, anschaulich zu schildern, hervorgehende Neigung zu großer Ausführlichkeit, namentlich zur Erwähnung nebensächlicher Umstände. Dahin gehört der genaue Bericht über stattgehabte Gespräche. Ein Beispiel bietet der Bericht Ruprechts (7. Auftritt): „Da sagt' ich: Vater, hört Er? Lass' Er mich. Wir schwatzen noch am Fenster was zusammen. Na, sagt er, lauf'; bleibst Du auch draußen? sagt' er. Ja, meiner Seel', sag' ich, das ist geschworen. Na, sagt' er, lauf', um Elfe bist Du hier."

Besondere Merkmale sind der Redeweise der Frau Marthe eigen. So z. B. die Neigung zur Silbenstecherei. Veit sagt im 6. Auftritt, es werde sich alles vor dem Gericht „entscheiden"; darauf Frau Marthe:

. . . „Wer wird mir den geschiednen Krug entscheiden? Hier wird entschieden werden, daß geschieden der Krug mir bleiben soll. Für so'n Schiedsurteil geb' ich noch die geschiednen Scherben nicht.“ Ferner bedient sie sich gern des bildlichen Ausdrucks; so, wenn sie z. B. die Hochzeit als einen Krug, die Rede Ruprechts mit einem Marder vergleicht, der die Wahrheit erwürgt. — Richter Adams Redeweise ist durch die Mannigfaltigkeit der Töne, die er anzuschlagen weiß, charakteristisch. Er paßt sich dem an, mit dem er spricht: dem Gerichtsrat gegenüber spricht er im Ton der Unterwürfigkeit, den streitenden Parteien gegenüber steht ihm der Ton der Barschheit und Grobheit so gut wie der Ton der aufmunternden Freundlichkeit zur Verfügung. Gelegentlich weiß er auch „gebildet“ zu sprechen; auch ist er redegewandt genug, um für seine üblen Absichten zweideutige Redewendungen zu finden.[1])

Die Größe der Beanlagung Kleists für das Komische läßt sich daraus erkennen, daß er von den Charakteren aus alles mit der vis comica durchdringt. Voll Komik ist nicht nur der Gang der Handlung, voll Komik sind auch die Situationen, sowohl die, welche man miterlebt, als auch die, welche der Dichter mit der größten Anschaulichkeit beschreiben läßt; ebenso durchdringt der Dichter den Dialog, die Erzählungen und Beschreibungen mit Komik, ja sogar die einzelnen Namen und Worte werden komisch gestaltet. Der Gang der Handlung erhält seinen komischen Grundzug dadurch, daß der „Richter Adam“ zu einem Thun (der Verhandlung) veranlaßt wird, dem er sich als „Richter“ nicht entziehen kann, als „Adam“ mit aller Kraft entziehen will; er ist in einer Person Träger der Handlung und der Gegenhandlung. Heiterste Situationskomik ist z. B. über den 2. Auftritt ausgegossen. Der Dialog gewinnt z. B. im 7. Auftritt an der Stelle viel Komik, wo der Gerichtsrat mit einem energischen „Weiter! weiter!“ Ruprecht zu einer Abkürzung seiner Rede veranlassen will, dieser aber mit größter epischer Behaglichkeit fortfährt. Ein Muster komischer Erzählung und Beschreibung liefert Frau Marthe in ihrem Bericht vom Kruge. Die Spitze der Komik liegt hier in der Gegenüberstellung des Einst und des Jetzt; mit innerlicher Entrüstung malt Frau Marthe aus, wie der Sinn der Bilder auf dem Kruge durch den Fall verderbt worden ist. So sagt sie: „Dort wischten . . . sich der Franzen und der Ungarn Königinnen gerührt die Augen aus; wenn man die eine die Hand noch mit dem Tuch empor sieht heben, so ist's, als weinete sie über sich.“ Auch die Namengebung ist komisch; Beispiele sind: „Muhme Schwarzgewand“, „der würd'ge Holzgebein“, die Ortsnamen: „Holla“, „Hussahe“, die Zusammensetzung „Rhein-Inundations-Collecten-Casse“.

---

[1]) Nur an wenigen Stellen verfehlt der Dichter den Ton; so im 7. Auftritt, wo er Ruprechten, den Bauernburschen mit dem handfesten Redeton, von einer abendlichen Begegnung mit Eve sagen läßt: „Sieh da, da ist die Eve noch! sag' ich, und schicke freudig Euch, von wo die Ohren mir Kundschaft brachten, meine Augen nach — Und schelte sie, da sie mir wiederkommen, für blind und schicke auf der Stelle sie zum zweitenmal, sich besser umzusehn, und schimpfe sie nichtswürdige Verleumder“ u. s. w. Offenbar hat sich der Dichter hier von der Schönheit des shakespearisch gedachten Bildes bestimmen lassen.

Das Schicksal des „zerbrochenen Krugs“ auf der Bühne ist ein Kapitel in der Martyrologie, zu der die Darstellung der zweiten Hauptperiode von Kleists Leben mehr und mehr werden muß. Goethe war es, der das Stück für die Weimarer Bühne annahm, und hier ist es denn auch — am 2. März 1808 — durchgefallen. Für den, der einerseits den Stil des Kleistschen Lustspiels, anderseits den Stil der Weimarer Schauspielkunst kannte, dürfte ein Mißerfolg nicht verwunderlich sein: ein Werk, das (wie gezeigt) eine so scharfe, typisch reine Ausprägung des charakteristischen Stils ist, vertrug nicht die Darstellung mit den Kunstmitteln einer Schauspielkunst klassisch idealer Stilrichtung. Schauspielerische Form und dichterischer Inhalt standen im grellsten Gegensatz. Z. B. spielte Becker nach dem Berichte Genasts, seines Kollegen, den Adam so „breit und langweilig, daß selbst seine Mitspieler die Geduld dabei verloren“. Schleppendes Tempo aber muß dem „zerbrochenen Kruge“ nicht nur in Szenen wie der zweiten verhängnisvoll werden, in der das Zeitmaß der Ereignisse ein sehr schnelles und der Dialog in sehr charakteristischer Weise zerhackt ist, sondern im ganzen Stück, da die Handlung nur langsam vorrückt. War somit ein Mißerfolg auch unausbleiblich, so ist Goethe an der Größe des Mißerfolgs schuld. Er teilte nämlich für die Aufführung das Stück in drei Akte; „ein Mangel an theatralischer Einsicht“ (Bulthaupt), wenn man einen milden Ausdruck gebrauchen will. Zwar hat ja das Lustspiel hinter dem 9. Auftritt einen Einschnitt; da indes die Handlung des 10. Auftritts sich ohne irgend eine Pause an das Vorhergehende anreiht, ja der 10. Auftritt sich geradezu als eine meisterhafte Ausfüllung der Zeit darstellt, die mit dem Herbeischaffen der neuen Zeugin vergeht, so ist auch hier ein Aktschluß ein Unding. Den zerbrochenen Krug, dies bei vollkommener Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung in lebhaftem Zeitmaß zu spielende Lustspiel, in drei Aufzüge zu zerreißen, heißt einen Krug — in drei Scherben zerschlagen.

4. Penthesilea.[1]) Die Penthesilea wurde in Königsberg angefangen, fortgeführt — im Fort Joux und vollendet in Dresden. Im Anfang des Jahres 1807 entschloß sich Kleist, von Königsberg nach Dresden überzusiedeln. Seinen Plan durchkreuzte der französische General Clarke, der Kommandeur von Berlin: Kleist wurde Ende Januar in Berlin mit zwei Freunden, die aktive Offiziere waren, verhaftet. Vielleicht hatte Kleist nicht ganz Unrecht, wenn er meinte, es habe nicht drei Menschen gegeben, die den Franzosen in jenen Tagen hätten gleichgiltiger sein können, als er und seine Freunde; anderseits aber muß anerkannt werden, daß drei Männer, von denen zwei aktive Offiziere und einer ein ehemaliger Offizier war, dem General Clarke wohl verdächtig erscheinen konnten. Die drei wurden von Berlin nach Joux, einem auf der Straße von Neufchatel

---

[1]) Die „Penthesilea“ soll eine eingehendere Behandlung erfahren, weil sie die Form der Tragödie, deren Handlung in der immanenten Entwicklung der Leidenschaft besteht, in typischer Reinheit erkennen läßt.

nach Paris am nördlichen Abhang des Jura gelegenen Schlosse geschafft. Kleist war, nach seinem der Schwester von Marburg aus gegebenen Bericht, derjenige unter den drei Reisegefährten, der die Gewaltthat am leichtesten verschmerzte; hoffte er doch, seine litterarischen Pläne in Joux ebenso gut ausführen zu können, als anderswo. „Bekümmere Dich also meinetwegen nicht übermäßig, ich bin gesunder, als jemals, und das Leben ist noch reich genug, um zwei oder drei unbequeme Monate aufzuwiegen" — schreibt er der Schwester; ein Beweis, wie sehr sein Stimmungsleben von seinem Dichten abhängt.

Vorerst fehlten allerdings in Joux die äußeren Bedingungen zur dichterischen Arbeit, denn die Gefängnisse, in denen man die Gefangenen unterbrachte, waren ohne Licht und Luft. Nach einigen Vorstellungen überließ man ihnen indes bessere Wohnungen und gab ihnen größere Freiheit. Die Freude an der romantischen Umgebung, vor allem aber die Freude am dichterischen Schaffen erzeugten in Kleists Seele eine behagliche Stimmung. Im April wurden die Gefangenen vom Kriegsminister, bei dem die Gefangenen vorstellig geworden waren, aus dem Fort entlassen und als Kriegsgefangene nach Chalons sur Marne geschickt; dort saßen sie zwar mit völliger Freiheit, aber auf ihr Ehrenwort. Da man ihnen hartnäckig den Sold verweigerte, den die anderen Kriegsgefangenen bezogen, war ihre äußere Lage sehr unerquicklich; doch kann Kleist noch der Schwester schreiben: „Daß übrigens alle diese Übel mich wenig angreifen, kannst du von einem Herzen hoffen, das mit größeren und mit den größesten (ohne Zweifel eine Anspielung auf den „Zusammenbruch" im Herbst 1803) auf das innigste vertraut ist." Als indes trotz der energischen Bemühungen Ulrikes und anderer der Tag der Heimkehr Monat um Monat sich hinausschob, da sank Kleists Stimmung mehr und mehr. Ein Hauptgrund für das Sinken der Stimmung mag noch besonders hervorgehoben werden. Solange Kleist in der Weltabgeschiedenheit von Joux den politischen Verhältnissen entrückt war, konnte er sich auch innerlich gegen dieselben isolieren. Als er jedoch in Chalons durch seine Umgebung und die Zeitungen der großen Welttragödie wieder nahegerückt war, da spürte er, wie innig er trotz der Zurückgezogenheit seiner Lebensart mit seiner Zeit verknüpft war. Jetzt wagt er, weil alles im Elend daniederliegt, nicht einmal den Gedanken, glücklich zu sein (s. den Brief an seine Gönnerin, Frau von Kleist; bei Wilbrandt S. 256). Der Schwester gegenüber bezeichnet er seine Lage unter den Menschen in Chalons, die von Schmach und Elend niedergedrückt waren, als die widerwärtigste. Bei dieser inneren Situation ist noch eine Bemerkung von besonderem Interesse, die sich in dem eben angeführten Briefe an Frau von Kleist findet. In Königsberg hatte Kleist, obwohl von der Not des Vaterlandes gewaltig erfaßt, doch seine poetische Stimmung von der Beeinflussung durch seine nationale Empfindung frei erhalten können. Jetzt schreibt er: „Ich arbeite, wie Sie wohl denken können; jedoch ohne Lust und Liebe zur Sache. Wenn ich die Zeitungen gelesen habe, und jetzt, mit einem Herzen voll Kummer, die Feder wieder ergreife, so frage ich wie Hamlet den Schauspieler, was mir Hekuba sei." Die Lösung

des hier sich aussprechenden Zwiespalts im Dichtergemüt kann nur darin liegen, daß der Dichter mit seiner Dichtkunst nicht mehr die Zeit der Zeit überläßt, sondern mit seiner Dichtkunst handelnd in sie eingreift. — Hinter der allgemeinen Not tritt dem Dichter wiederum die eigene Notlage zurück. Zwar war die augenblickliche Notlage durch einen Wechsel Ulrikes und durch die nun endlich erfolgende Zahlung des Traktaments der kriegsgefangenen Offiziere beseitigt; aber trostlos gähnte dem Gefangenen die Zukunft entgegen, da die traurige Lage des Buchhandels die Durchführung seiner Absicht, von dem Ertrage seiner Feder zu leben, ganz außerordentlich erschweren mußte; hatte doch eben noch Rühle das Manuskript für den Amphitryon, das ihm unter anderen Verhältnissen das Dreifache wert gewesen wäre, für 24 Louisdor verkaufen müssen. Trotzdem schreibt Kleist an Ulrike, es sei widerwärtig, unter Verhältnissen wie den bestehenden von seiner eigenen Not zu reden. „Menschen unserer Art," ruft er aus, „sollten immer nur die Welt denken!" (39. Brief).

Endlich, in der Mitte des Juli, schlug der Tag der Heimkehr. Kleist hatte in Chalons Ulrike den Vorschlag gemacht, sie möge mit ihm zusammenziehen; es drückte ihn nämlich sehr, daß Ulrike um seinetwillen sich in eine abhängige Stellung begeben hatte. Aber so sehr er durch wirtschaftliche Berechnungen und durch die Eröffnung des Ausblicks auf gemeinsames Glück[1]) sie dazu reizte, es noch einmal mit ihm zu versuchen; sie ging auf seinen Plan nicht ein. Und so siedelte sich Kleist im Herbst 1807 in Dresden an. — —

Gelegentlich äußert Goethe, es sei ihm niemals gelungen, ohne ein lebhaftes pathologisches Interesse irgend eine tragische Situation zu bearbeiten, und er habe sie darum lieber vermieden als aufgesucht. Aus Furcht vor diesem pathologischen Interesse schrak er schon vor dem bloßen Unternehmen, eine wahre Tragödie zu schreiben, zurück; er war überzeugt, daß er sich durch den bloßen Versuch zerstören könnte (Brief an Schiller vom 9. Dezember 1797). Wie wenig Kleist, der geborene Tragiker, dem pathologischen Interesse aus dem Wege ging, bezeugt eine Erzählung seines Freundes Pfuel. Als dieser einst in Dresden seiner Gewohnheit gemäß den Freund besuchte, fand er ihn den Kopf aufgestützt und in einem Strom von Thränen. Auf die Frage nach dem Grunde dieser Seelenerregung brachte Kleist nichts als die Worte hervor: „Nun ist sie tot"; gemeint war die Penthesilea (Wilbrandt S. 260). Die Quelle des pathologischen Interesses zeigt eine Stelle aus einem Briefe Kleists, der mutmaßlich an Frau von Kleist gerichtet ist: „Unbeschreiblich rührend ist mir Alles, was Sie mir über die Penthesilea sagen. Es ist wahr, mein innerstes Wesen liegt darin, und Sie haben es wie eine Seherin aufgefaßt: der ganze Schmerz zugleich und Glanz meiner Seele." Man

[1]) Er schrieb der Schwester: „Vergleiche mich nicht mit dem, was ich Dir in Königsberg war. Das Unglück macht mich heftig, wild und ungerecht; doch nichts Sanfteres und Liebenswürdigeres, als dein Bruder, wenn er vergnügt ist" (40. Brief).

kann die Penthesilea ein Bekenntnis nennen, wie man Goethes dichterisches Schaffen eine Konfession zu nennen pflegt. Aber während Goethe sich von der pathologischen Nachwirkung seiner persönlichen Erlebnisse befreite, indem er diese Erlebnisse dichterisch formte, wirkte bei Kleist auch das dichterische Bild des persönlich Erlebten erregend.

Indes ist es methodisch nicht zu billigen, wenn die Auslegung der Penthesilea von Kleists persönlichen Erfahrungen ausgeht, da so das Kunstwerk, das sein Leben in sich selbst hat, leicht unter einem falschen Gesichtswinkel angesehen werden kann.

Gang der Handlung. Ein Gespräch zwischen Odysseus, Diomedes und Antilochus, von denen jene zu dem gegen die Amazonen kämpfenden Heere gehören, dieser eben mit Botschaft von Agamemnon angelangt ist, unterrichtet über die Situation der Tragödie. Auf einer Schlachtebene am Skamandros kämpfen die Heere der Amazonen und der Griechen, zwei erbosten Wölfen gleichend, die sich in einander verbissen haben, einen Tag für Tag sich erneuernden wütenden Kampf. Der Bericht der Augenzeugen, Odysseus und Diomedes, vereinigt das Interesse auf die Königin der Amazonen, Penthesilea. Odysseus malt mit aller Anschaulichkeit den Moment, in welchem Penthesilea zum erstenmale Achill erblickte; er schildert, wie bei dem Anblick des Peliden jäh aufflammende Glut ihr Antlitz überstrahlte und wie sie dann in voller Selbst- und Weltvergessenheit in die Anschauung des Helden versank. Diomedes berichtet darauf von der sonderbaren „Wut“, mit welcher die Königin Achill im Kampfesgetümmel sucht; als ob ein Haß gegen den Helden das Herz der Königin erfüllte, will's Diomedes scheinen; und doch war er auch wiederum Zeuge, wie sie dem Helden sein Leben, das in ihre Hand gegeben war, als Geschenk zurückgab. An den Bericht von den früheren Kämpfen reiht sich in der 2. Szene der Bericht vom Anfang eines neuen Kampfes, dessen Ende der Zuschauer selbst in der 3. Szene miterlebt. Eine spannende Handlung ist es, von welcher der „Hauptmann“ in der 2. Szene berichtet. In einem neuen Kampfe zwischen Griechen und Amazonen haben die ersteren fliehen müssen; unter den Fliehenden ist der letzte Achill. Schon glauben die Seinen ihn gerettet, da bäumt plötzlich sein Viergespann vor einem Abgrund zurück, Pferde und Wagen stürzen, Achilles selbst wird in den Fall verstrickt. Noch ehe die Verwirrung beseitigt ist, sprengt Penthesilea ins Geklüft und versperrt mit ihren Amazonen dem Helden jeden Rettungsweg. Trotz aller Bitten der Amazonen sucht Penthesilea in glühender Begier auf ihrem Rosse den steilen Felsen zu erklimmen, auf dem Achilles' Gespann zu Falle kam. Endlich, nach manchem vergeblichen Versuch, schwingt sie sich dem Felsen näher, auf einen Granitblock. Doch hier giebt's kein Vorwärts und kein Zurück; Roß und Reiterin stürzen in die Tiefe. Aber beide bleiben unverletzt, und ein neues Klimmen beginnt. Inzwischen hat Achills Wagenlenker sein Gefährt wieder geordnet; eben wendet er die Pferde, da erspähen die Amazonen einen Pfad, der sanft zum Gipfel führt. Die Königin

rast den Pfad hinauf; Achilles entweicht mit den Rossen. Hier, an entscheidender Stelle, bricht der Bericht des Hauptmanns ab, denn die Felsgründe haben ihm den weiteren Verlauf entzogen. Aber nur wenige Augenblicke bleibt der Zuschauer im Ungewissen über das Geschick Achills; durch das Kunstmittel der „Teichoskopie“ macht ihn der Dichter zum Zeugen des Weiteren. Ein Myrmidonier sieht über den Rücken eines Berges das Gespann des Peliden emporsteigen. Schon jubeln die Griechen Triumph, da wird (wiederum eine überraschende Wende!) auf der Spur Achills — Penthesilea sichtbar. Näher und näher fliegt sie an ihn heran, schon trifft ihn ihr Schatten, da reißt er „urplötzlich“ das ganze Gefährt herum, Penthesilea aber stürzt über einen Feldstein, über sie zum Knäuel ihre Jungfrauen. In der 4. Szene suchen Odysseus und Diomedes den Achilles, nachdem sie ihm alles Lob wegen seiner meisterhaften Fahrt gespendet haben, zur Rückkehr ins Griechenlager zu bestimmen; vor Troja soll mit den Amazonen der Entscheidungskampf gekämpft werden. Achilles' Gedanken aber sind weitab von dem, was ihm die beiden vorstellen; er hört nicht einmal, was ihm die beiden in längerer Rede sagen. Als er aber endlich versteht, was man von ihm will, setzt er dem Willen Agamemnons und des Feldherrnrats seinen Willen entgegen: erst dann wird er ins Lager zurückkehren, wenn er Penthesilea häuptlings durch die Straßen schleifen kann. Hat die 4. Szene einen Einblick in die Seele Achills gewährt, so enthüllt die 5. Szene die Triebkräfte in der Seele der Königin, und zwar in einem Gespräch mit den Ihrigen, die mit ihr dasselbe versuchen, was eben Odysseus und Diomedes mit Achill versucht haben. Aber wie der Versuch der beiden Griechenführer ohne Erfolg war, weil den Achill eine übermächtige Leidenschaft regiert, so lenken auch die Amazonen den leidenschaftlichen Willen der Penthesilea nicht um eine Linie von seiner Richtung ab. Sie will den Übermütigen zu ihren Füßen sehen, der ihr das „kriegerische Hochgefühl“ verwirrt hat; sie will den Kranz, der ihre Stirn umrauscht, erfassen. Wie Achill die Forderungen der Allgemeinheit mißachtet, so gilt auch der Königin die Gefahr nichts, in die sie das ganze Heer stürzt, die Gefahr, daß der reiche Gewinn der bisherigen Siege verloren geht. In heftiger Leidenschaft verstößt die Königin sogar die vertraute Freundin. Die Nachricht von Achills Nahen läßt die Flamme der Kampfesleidenschaft im Herzen der Königin hoch auflohen. Nach Kampf und Sieg verlangt es auch Achilles, aber während Achilles sie vernichten will, will Penthesilea ihn kämpfend sich gewinnen.

Zwischen den Aufbruch der beiden Gegner zum Kampf und den Kampf selbst schiebt sich eine idyllische Szene ein. Eine Schar junger Mädchen, mit Körben voll Rosen, nahen der Oberpriesterin der Diana; man erfährt, daß die Rosenkränze, welche die Jungfrauen zu winden sich anschicken, für die Gefangenen zur Verherrlichung des Sieges der Amazonen gewunden werden. Das Idyll findet ein jähes Ende durch die Nachricht, die eine „Hauptmännin“ von dem Wiederausbruch des Kampfes bringt. Den Verlauf des Kampfes erfährt man (in der 7. und 8. Szene)

zunächst durch die Meldungen der Amazonen, die auf einen Hügel gestiegen sind (also wiederum das Kunstmittel der Teichoskopie), dann durch den Bericht einer „Obersten“. Das Ergebnis des Kampfes ist die Niederlage der Penthesilea; ein Speerwurf Achills hat sie vom Roß geschleudert. Aber fallend hat sie gesiegt: vom Blick der Sinkenden getroffen, ist Achill von heißer Liebe zu ihr ergriffen; ohne Waffen folgt er den Amazonen nach, die Penthesilea aus dem Kampfe führen. „Ein Bild des Jammers“, erscheint Penthesilea (in der 9. Szene) auf der Bühne. Die Gefährtinnen beschwören sie, zu fliehen, aber ihre Seele ist von dem Gedanken gebannt, daß Achill es über sich vermocht hat, sie zu verwunden. Nach einiger Zeit ringt sie sich Fassung ab und ist bereit zu fliehen. Da erblickt sie die Rosenkränze, die sie selbst zu winden befohlen hatte, als sie im vorigen Kampfe Achills sicher zu sein glaubte. Sie verflucht in aufflammendem Zorne ihre eigene „schnöde Ungeduld“ und zerhaut die Kränze, die ihr ein Hohn auf ihre Niederlage scheinen. Von neuem drängen die Gefährtinnen zur Flucht; aber ihre Seele ist matt bis zum Tode, sie will bleiben und sich der Rache des Peliden preisgeben, von dessen plötzlicher Sinneswandlung sie noch nichts weiß: „Staub lieber als ein Weib sein, das nicht reizt“ — das ist die Stimmung ihrer Seele. Schon ist Prothoe entschlossen, mit der Königin, die ihr Gefühl festhält, zu bleiben, da regt sich in Penthesilea der Gedanke an Flucht; eilfertig entwirft ihr die Vertraute einen Plan, wie sie den Kampf dann von neuem aufnehmen könne. Aber die neuaufkeimende Thatkraft wird von dem Gefühl der Ohnmacht niedergedrückt: „Das Äußerste, das Menschenkräfte leisten, hab' ich gethan, Unmögliches versucht, mein Alles hab' ich an den Wurf gesetzt; der Würfel, der entscheidet liegt, er liegt: begreifen muß ich's — — und daß ich verlor“ — so bekennt sie der Vertrauten.

Von neuem kämpft Prothoe gegen das Schwächegefühl an; aber indem sie ihren Plan weiter entrollt und der Königin verlockende Perspektiven auf endliches Glück aufthut, verwirrt sich Penthesileas Sinn: während sie unverwandt in die Sonne schaut, wird ihr Helios, dem der Geliebte in seiner Funkelpracht gleicht, das Ziel ihres verlangenden Wunsches; doch gesteht sie ein: „Er spielt in ewig fernen Flammenkreisen mir um den sehnsuchtsvollen Busen hin.“ In dem Bewußtsein der Ohnmacht rafft sie sich zur Flucht auf. Plötzlich schießt durch ihr sinnverwirrtes Haupt der Titanengedanke, den Ida auf den Ossa zu wälzen und dann den Sonnengott bei seinen Flammenhaaren zu sich herniederzuziehen. Kaum hat sie diesen Gedanken mit der Logik des Wahnsinns zu Ende gedacht, so glaubt sie in dem Strom, der zu ihren Füßen rollt, den Geliebten zu sehen, und will ihm in die Arme sinken. Nun senkt sich tiefe Ohnmacht über den wirren Geist der Königin; „leblos wie ein Gewand“ fällt sie zusammen. Alsbald naht der waffenlose Achill, den die Amazonen vergebens zurückzuhalten sich bemühen, da Penthesilea ihnen verboten hat, den Helden zu verwunden. Auch Diomedes und Odysseus mit dem Heere nahen; durch Flucht entrinnen die Amazonen der Einschließung. Nur

Penthesilea und Prothoe mit einem kleinen Gefolge bleiben in der Hand Achills zurück (10.—12. Szene). Durch ihre Bitte erreicht Prothoe von dem liebenden Helden leicht, daß er, um den Geist der Wiedererwachenden nicht plötzlich vor die Thatsache ihrer Niederlage zu stoßen, zunächst aus ihrem Gesichtskreis verschwinden und erst dann sie als seine Gefangene beanspruchen will, wenn ihr Geist dazu gerüstet ist (13. Szene).

In Prothoes Armen erwacht die Königin; was sie in Wirklichkeit erlebte, hält sie für einen entsetzensvollen Traum und freut sich nun der Wirklichkeit, die freilich nur ein Traum ist, den schonende Liebe sie träumen läßt. Da fällt ihr Auge auf Achill, Entsetzen ergreift sie, aber nur auf Augenblicke, bis sich Achill als Besiegten bekennt. Und nun bricht die Königin in einen Dithyrambus der Freude aus; Prothoe, die mit Entsetzen sieht, wie auch die Freude die Königin zum Wahnsinn hinreißt, will die Königin von dem erträumten Glück in die harte Wirklichkeit zurücklenken; aber die Königin hört, tief in das Glücksgefühl versenkt, nicht, was sie sagt. Sie windet Rosenkränze und befiehlt den Siegesgesang (14. Szene). In einer Szene voll zarter Poesie zwischen Penthesilea und Achill (der 15.) wird jene ihres Besitzes froh, Achill aber erfährt aus dem Munde der Geliebten von dem finstern Gesetze, nach dem sie mit dem Schwerte den Geliebten erwerben muß, von der Gründung des Amazonenstaates durch die große Tanais und der Fortpflanzung dieses Staates durch die Kriegszüge der Jungfrauen; eine ganze Märchenwelt bauen ihm die Schilderungen der Geliebten auf. Zuletzt erzählt sie ihm auch die Geschichte ihrer Liebe. Eine Wende, die das Kriegsglück inzwischen genommen hat, macht dem Liebesidyll plötzlich ein Ende. Das Herandrängen der siegreichen Amazonen zwingt Achill, den Traum Penthesileas zu zerstören; außer sich gebracht, ruft sie die Götter um Vernichtung an. Vergebens versucht sie Achill durch süßlockende Rede bei sich zurückzuhalten; aber auch er vermag nicht die Königin den siegreichen Amazonen zu entreißen (16.—18. Auftritt.) — Mit Triumphgeschrei begrüßen die Amazonen die gerettete Königin; die aber verflucht den „schändlichen" Triumph, der ihr den Geliebten gekostet hat. Da gießt die Oberpriesterin über Penthesilea die vollen Schalen ihres Zornes aus: Penthesilea muß hören, was sie verschuldet hat, auch daß durch ihre Schuld alle Gefangenen verloren gegangen sind; Schamgefühl, verstärkt durch das Bewußtsein, das Verschulden an der Gesamtheit nie wieder gutmachen zu können, erfüllt ihr Herz (19. Szene). In dieser Stimmung hört Penthesilea die Botschaft Achills, der sie zu neuem Kampfe herausfordert. Zunächst steht sie vor dieser Botschaft wie vor etwas Unfaßbarem, etwas Unmöglichem, dann ergreift sie der furchtbare Schmerz, daß sie der zum Kampfe ruft, der sie zu schwach weiß; zuletzt gebiert dieser Schmerz den wildesten Haß, und der Haß giebt ihr die verlorene Kraft zurück. Unter rollendem Donner ruft sie, gegen alle Bitten taub, die vernichtenden Schrecken des Krieges, die Elephanten, die Sichelwagen, die Hunde herbei; endlich fleht sie, mit allen Zeichen

des Wahnsinns niederknieend, in einem entsetzlichen Rachegebet, den „Vertilgergott" an (20. Szene). Zwischen den Aufbruch zum Vernichtungskampf und den Bericht von diesem Kampfe schiebt der Dichter eine Szene ein, die unter den Griechen spielt. Man lernt nun die Absicht kennen, die Achill bei seiner Herausforderung hatte. Der, gegen den Penthesilea zu tödlichem Ernstkampf ausgezogen ist, will nichts als einen Scheinkampf, der „Grille" zuliebe, die ihr heilig ist; der, gegen den die Königin alle Schrecken des Krieges aufgerufen hat, lebt in der verhängnisvollen, auch durch die Nachricht vom Heranziehen der Königin nicht zu erschütternden Gewißheit, sie werde lieber gegen sich selbst als gegen ihn wüten. Diomedes und Odysseus stehen dem Entschluß Achills verständnislos gegenüber, doch wagen sie nicht ihm ernstlich zu widerstehn; dem Hinweis auf die Pflichten gegen die Gesamtheit antwortet Achill mit der schroffen Erklärung seiner Gleichgiltigkeit gegen den ganzen Helenenstreit (21. Szene). Triumphgeschrei hinter der Bühne kündet in der folgenden Szene den Priesterinnen und Amazonen den Fall des Achill an; noch wenige Augenblicke der Freude, und dann erschaut eine Amazone vom Hügel das gräßliche Bild: Penthesilea zerreißt mit ihren Hunden gemeinsam die Glieder Achills. Was vor und nach dem Fall Achills geschehn, erzählt Meroe mit grausiger Genauigkeit und Deutlichkeit (22. und 23. Szene). Vom Wahnsinn umnachtet, mit Nesseln bekränzt, erscheint nun Penthesilea, und mit ihr das Grausen. Nachdem sie ihre schreckliche Beute vor die Oberpriesterin hat niederlegen lassen und ihr Schießzeug wieder geordnet hat, erwacht sie unter den Händen der Gefährtinnen aus der Umnachtung ihres Sinns. Sie wähnt sich im Elysium, und als ihr Prothoe den Wahn benimmt, ist sie in dem Wahne, den Peliden sich überwunden zu haben, selig. Nach und nach kommt sie nun zu dem Bewußtsein dessen, was geschehen ist und was sie gethan hat; zuletzt liegt das Gräßliche ihr ganz vor Augen. Nun nimmt sie Abschied von allen; dabei flüstert sie der Prothoe zu: „Im Vertraun ein Wort, das Niemand höre: Der Tanais Asche, streut sie in die Luft." Sie stirbt, indem sie sich mit dem Gefühl ihrer That durchdringt. Prothoe aber schreibt unter die Tragödie ihres Herzens die Worte: „Sie sank, weil sie zu stolz und kräftig blühte. Die abgestorbene Eiche steht im Sturm; doch die gesunde stürzt er schmetternd nieder, weil er in ihre Krone greifen kann."

Der Aufbau der ohne Akteinteilung in 24 Szenen verlaufenden Tragödie ist sehr einfach. Für den Gang der Handlung sind die drei Kämpfe zwischen Achill und Penthesilea entscheidend. Danach ergiebt sich eine Dreiteilung. Der Anfang umfaßt die 1.—3., die Mitte die 4.—19. und das Ende die 20.—24. Szene. In der ersten Szenengruppe führt die 1. Szene in die bereits in der Vergangenheit abgeschlossenen Kämpfe ein; die 2. versetzt durch Erzählung in einen noch in der Gegenwart ablaufenden Kampf, die 3. macht den Zuschauer zum Zeugen vom Abschluß dieses Kampfes. Der Höhepunkt liegt in dem

Momente, wo Achill die Königin zu Fall bringt. Bisher hat der Zuschauer von den beiden Hauptpersonen nur gehört. — In der mittleren Szenengruppe bezeichnet der 13. Auftritt eine entscheidende Wende, insofern Prothoe hier den Achill zu der Täuschung überredet, durch die Penthesilea auf den Gipfel des Glücks gehoben wird; die 10. — 12. Szene sind als Vorszene zu der mit der 13. beginnenden Szenenfolge zu rechnen. Die erste Szenenfolge in der mittleren Szenengruppe wird mit zwei Parallelszenen eröffnet: Achilles und Penthesilea brechen, alle Hemmungen beiseite schiebend, voll heißer Kampfesleidenschaft zum Streite auf: Penthesilea steht auf der Höhe des kriegerischen Hochgefühls. Es folgt die idyllische Zwischenszene. Nun vollzieht sich der Glücksumschlag: Penthesilea wird besiegt. Die 9. Szene zeigt Penthesilea in der Tiefe ihres Schmerzens. In der zweiten Szenenfolge bewirkt die Täuschung Penthesileas einen Rückumschlag zu seligem Glücksgefühl, das sich ihr dann wiederum durch die Erkenntnis der Wirklichkeit in tiefen Schmerz wandelt. — Die letzte Szenengruppe bringt die Katastrophe. Wiederum eröffnen zwei Parallelszenen die Handlung: Penthesilea und Achill brechen zum Kampf auf; aber während in den Einleitungsszenen der mittleren Gruppe Penthesilea von Liebe zu Achill und Achill von dem Verlangen, Penthesilea zu vernichten, erfüllt war, ist jetzt bei beiden die Gesinnung umgekehrt; und zwar schließt der Seelenzustand Penthesileas den Umschlag von Haß in Liebe aus, den früher Achill erfahren hatte. Der Verlauf der Katastrophe ist ein dreigliedriger: Die von Penthesilea falsch gedeutete Herausforderung Achills versenkt ihre Seele in Wahnsinn, im Wahnsinn tötet und zerfleischt Penthesilea den Achill, die Erkenntnis des im Wahnsinn Gethanen tötet sie selbst.

Der Bau der Tragödie ist mithin sehr schlicht und einfach. Namentlich tritt die Einfachheit durch den Parallelismus zwischen der mittleren und der letzten Szenengruppe hervor: beidemal eröffnen die Handlung zwei Parallelszenen von verwandtem dramatischem Inhalt, beidemal schiebt sich zwischen den Auszug zum Kampf und den Beginn des Kampfes eine Szene, in der die Oberpriesterin die führende Rolle hat, beidemal folgt dann die Kampfesszene, deren Verlauf dem Zuschauer auf dieselbe Weise bekannt wird; beidemal eröffnet der Dichter hierauf einen Einblick in die Seele der aus dem Kampf heimkehrenden Helden; beidemal erwacht Penthesilea im Arme Prothoes zum Bewußtsein der Wirklichkeit; endlich ist beidemal Achill die Ursache ihrer leidenschaftlichen Empfindungen. Auch durch die fortgesetzte Verwertung des dramatischen Motivs der Peripetie erhält der Aufbau der Handlung eine große Einfachheit. Kann man bisher noch von schlichter Einfachheit reden, so muß man es jedoch geradezu eintönig nennen, wenn Kleist dreimal in derselben Weise, d. h. mit denselben Mitteln (Teichoskopie und Botenberichte), den Hergang des Kampfes zur Kenntnis des Zuschauers bringt.

Einfach wie die Bauart der Tragödie ist auch die Fabel und die Motivierung. Das Thema der Tragödie, die Liebe Penthesileas zu

Achill, wird in einfacher, nichtverzweigter Fabel behandelt. Die Motivierung ist einfach, weil es einfache, elementare Gemütskräfte sind, die ins Spiel gesetzt werden: Liebe, Haß und Kampfesleidenschaft. Nur durch einen Gewaltstreich, der technisch durchaus zu tadeln ist, hat Kleist für die einfache Handlung die denkbar einfachsten Schauplatzverhältnisse gewonnen. Er stellt die Einheit des Ortes her, indem er auf demselben Schauplatz nach einander die gerade durch den Gang der Handlung geforderten Personengruppen auftreten läßt, ohne zu fragen, ob dieses Auftreten nach der Lage der Dinge möglich ist. So verschwinden nach der 4. Szene auf das Kommando: „Alle ab" die Griechen, an ihrer Spitze Achill, der sich der herannahenden Penthesilea entgegenzustellen gedenkt; unmittelbar nach ihrem Abgange erscheint Penthesilea auf dem Schauplatz, von dem der über ihr Nahen unterrichtete Achill eben weggegangen ist, um ihr zu begegnen.

Unter dem Gesichtspunkt des Dramatischen angesehn, steht „die Penthesilea" weit hinter Kleists bisherigen Dramen zurück. Die Ursache für den undramatischen Charakter der „Penthesilea" liegt hauptsächlich in dem Fehlen eines energischen Gegenspiels. Die Handlung entsteht nicht sowohl aus dem Kampfe der Wirkungen und Gegenwirkungen, als vielmehr dadurch, daß die Leidenschaften in der Seele der Hauptpersonen sich auswirken. Die beiden Hauptpersonen Penthesilea uud Achill kommen nur in wenigen Szenen mit einander ins Spiel; unter diesen Szenen trägt gerade die Hauptszene einen spezifisch undramatischen Charakter: hier steht nicht Wille gegen Wille, hier reibt sich nicht Kraft an Kraft, der Dialog ist nicht das Mittel, Entschlüsse hervorzutreiben; vielmehr verläuft der Dialog hauptsächlich in Frage und Antwort, und die Erzählungen Penthesileas mit ihrer epischen Breite geben der Szene in ihrem Hauptstück den Charakter einer Expositionsszene. Wohl wird das Thun Penthesileas durch Achill und das Thun Achills durch Penthesilea bestimmt; aber diese Willensbestimmung des einen durch den andern geschieht nicht so, daß der eine dem Willen des andern in einem auf der Bühne sich abspielenden Kampfe die Richtung gäbe; vielmehr geschieht die Einwirkung aus der Ferne und zwar mehr durch das, was einer dem andern ist, als durch das, was einer dem andern thut. — Innerhalb des Heerlagers der Griechen und der Amazonen entwickelt sich allerdings ein Gegenspiel: auf griechischer Seite stehen Diomedes, vor allem aber Odysseus im Gegenspiel zu Achill, auf der Seite der Amazonen entwickelt sich ein Gegenspiel zwischen Penthesilea und Prothoe einerseits und zwischen Penthesilea und der Oberpriesterin anderseits. Indes sind die Widerstände, die so den beiden Haupthelden sich gegenüberstellen, zu schwach, um ihr leidenschaftliches Wollen zurückzudämmen oder auch nur abzulenken. Nie geht ihr Wollen in der Richtung der mittleren Diagonale, sondern es ist lediglich der Ausfluß ihrer Leidenschaften, von denen sie wie vom Schicksal bestimmt werden. Wie gering das Interesse des Dichters an einem kräftigen Gegen-

spiel ist, kann man daraus schließen, daß es ihm bei der Lage der Dinge ohne Zweifel sehr leicht gewesen wäre, einerseits den Odysseus, andererseits die Oberpriesterin zu einem energischen Widerpart zu gestalten. Namentlich hätte sich zu einer solchen Rolle die Oberpriesterin als die Hüterin der heiligen Gesetze des Amazonenstaates geeignet. Der Dichter aber hatte (und das hängt mit der inneren Ökonomie seiner Tragödie aufs engste zusammen) gerade das Interesse, namentlich in der Penthesilea einen ganz von innen heraus bestimmten Charakter zu schaffen, eine Natur, die selbst von sich sagt: „Du hörst, was ich beschloß; eh' würdest Du den Strom, wenn er herab von Bergen schießt, als meiner Seele Donnersturz regieren" (5. Sz.), ein Weib, deren Herz ihr „Schicksal" heißt (9. Sz.).

Sehr reich ist die Tragödie an epischen Bestandteilen, Erzählungen, Botenberichten und Schilderungen. Da der Dichter die ganze äußere Handlung hinter die Bühne verlegt, war er zu einem reichlichen Gebrauch dieser Notbehelfe, welche die dramatische Natur eines Dramas schädigen, gezwungen. Die Gleichgiltigkeit des Dichters gegen die Forderungen der Dramatik zeigt z. B. gleich die erste Szene, in der Odysseus dem aus dem griechischen Lager eben angelangten Antilochus eine ausführliche, das Einzelne ausmalende Schilderung der bisherigen Kämpfe giebt, zu der Antilochus nachher die Bemerkung macht: „So, Wort für Wort, der Bote, den Du sandtest." Dabei soll nicht verkannt werden, daß die Mehrzahl der epischen Bestandteile ein inneres dramatisches Leben besitzt. Das Muster eines solchen Botenberichts ist die Erzählung des Hauptmanns in der zweiten Szene; durch Anschaulichkeit der Schilderung und Lebhaftigkeit des Vortrags reißt der Erzähler den Zuhörer zum Miterleben der spannenden Handlung hin. Den breitangelegten Erzählungen und Schilderungen, die Penthesilea vom Amazonenstaat giebt, ist durch die eigenartige Situation, in der sie die Erzählerin giebt, und durch ihren märchenhaften Charakter die lebendige Teilnahme des Zuschauers gesichert. Besondere Kunst hat der Dichter auf die Szenen verwandt, in denen er das Kunstmittel der Teichoskopie benutzt. Muß es auch als eintönig auffallen, daß der Dichter dies Kunstmittel dreimal und zwar in ganz gleicher Weise verwendet, so ist doch das dramatische Leben in diesen Szenen anzuerkennen. In der 3. Szene entsteht dies Leben durch das Frag- und Antwortspiel zwischen dem Hauptmann auf der Bühne und den Griechen auf dem Hügel, durch die Verteilung des Berichts über das Geschehende an eine Mehrzahl von Personen, durch die lebhafte Teilnahme der Schauenden, die sich in Ausrufen der Verwunderung und der Freude, in Verwünschungen, in Vermutungen, in Zurufen bekundet. Der 7. Szene verleiht der Dichter dramatisches Leben, indem er während der Hügelschau auf der Bühne eine andere Handlung sich abspielen läßt.

Unter den Personen des Stückes hat Penthesilea die Würdestellung der Hauptperson, der Heldin; auf der zweiten Stufe des Wertes für die Tragödie steht Achill, während Prothoe und die Oberpriesterin,

Odysseus und Diomedes auf die dritte zu stehen kommen. Der Stil, in welchem die Charaktere entworfen sind, ist der klassische, d. h. die Personen besitzen nicht einen in einer Fülle von Eigenschaften sich darstellenden Individualcharakter, sondern sind mehr Typen. Dies gilt, wie auf den ersten Blick zu sehen ist, von Odysseus und Diomedes, von Prothoe und der Oberpriesterin. Besonders auffällig ist diese Behandlung der Charakteristik bei Odysseus, der von der antiken Dichtung unter den Helden des trojanischen Sagenkreises am meisten zum Individualcharakter ausgearbeitet war. Man erkennt deutlich, wie sehr die typische Charakteristik und die undramatische Führung der Handlung einander wechselseitig bedingen; hätte Kleist das Gegenspiel zwischen Odysseus und Achill kräftig entwickelt und den Gegensatz zwischen dem von der Liebe überwältigten, geradausstürmenden Peliden und dem nüchternen, verschlagenen Laertiaden durch eine Reihe von Momenten hindurch entwickelt, so hätte sich der Charakter des Odysseus in einer Reihe scharfer Einzelzüge ausprägen lassen. Aber auch Achill ist nicht im charakteristischen Stile gehalten. So kräftig der Dichter den Helden beleuchtet, es sind doch immer nur, um einen Ausdruck Vischers zu gebrauchen, „allgemeine Mächte", die sich als solche, d. h. ohne durch Amalgamierung mit einem individuellen Personenleben zu individuellen Mächten zu werden, in seiner Seele ausleben. Achill ist eine durchaus leidenschaftliche Natur, die Mächte, die ihn regieren, sind Kampfesleidenschaft und Liebe; beide Leidenschaften, die strenge wie die zarte, herrschen über ihn mit unbedingter, jede Gegenwirkung von außen, aber auch von innen ausschließender Gewalt; gegen diese Leidenschaften vermögen alle Vernunftgründe nichts; sie haben den „Primat" über die Vernunft. — Penthesilea möchte man den ins Weibliche übersetzten Achill nennen: dieselben Mächte, die Achill regieren, beherrschen auch ihre Seele, und zwar mit derselben Unbedingtheit. Der Unterschied liegt vor allem in der Art, wie jene Leidenschaften sich ausleben. Kampfesleidenschaft und Liebe können sich in Achills Seele unabhängig von einander auswirken; Penthesilea aber ist durch das Gesetz des Amazonenstaates gezwungen, ihre Kampfesleidenschaft in den Dienst ihrer Liebe zu stellen. Es liegt in der Natur der Sache, daß die Ansätze zu einer individuelleren Charakterfärbung, die auch der klassische Stil kennt, sich besonders in der Charakteristik der Hauptheldin finden. Hierher gehört es z. B., wenn sich Penthesilea im Besitz des vollsten Glücks so reif zum Tode wie nie fühlt (14. Sz.), oder wenn sie den Göttern das ganze Maß von Glück, das ihrem Leben zugemessen ist, erläßt für die Gewährung eines einzigen Wunsches (5. Sz.), oder wenn sie von sich selbst sagt: „Das Unglück, sagt man, läutert die Gemüter, ich, Du Geliebte, ich empfand es nicht! Erbittert hat es Göttern mich und Menschen in unbegriff'ner Leidenschaft empört." Im voraus sei bemerkt, daß die Charaktermerkmale, auf welche Stellen wie die angeführten schließen lassen, ihren Ursprung in dem persönlichen Verhältnis des Dichters zu seiner Heldin haben. Indem Kleist seelische Lagen seiner Heldin darstellte, die

seinen eigenen persönlichsten Erlebnissen entsprachen, legte er in die Seele der Penthesilea auch solche Gefühle und Stimmungen hinein, die wohl bei seiner eigenen seelischen Verfassung, aber nicht bei der seelischen Verfassung der Heldin, soweit sie dargestellt ist, verstanden werden können. Über diesen Mangel an künstlerischer Objektivität wird noch einmal zu reden sein.

Faßt man zusammen, was über die Schlichtheit des Bauplanes der Tragödie, die Einfachheit der Fabel und der Motivierung, den statarischen Gang der Handlung, die typische Natur der Charaktere gesagt ist, und nimmt man, wovon noch die Rede sein wird, die epische Fülle, die malerische Plastik und den Glanz der Diktion hinzu, so ist man berechtigt, die Penthesilea der idealen, der klassischen Stilrichtung zuzuweisen. Im charakteristischen Stil hatte Kleist die Schroffensteiner gedichtet, eine organische Verbindung des klassischen und des charakteristischen Stils hatte der Guiskard zeigen sollen, den idealen Stil wählte Kleist, als er einen sagenhaft heroischen Stoff zur Behandlung wählte. —

Penthesilea ist, um nun den Wesenskern dieser Tragödie aufzudecken, eine Tragödie der Leidenschaft. Ihr Schwerpunkt liegt in den pathetischen Seelenzuständen, durch welche Kleist seine Heldin hindurchführt; es ist eine Reihe von gewaltigen pathetischen Seelengemälden, die der Dichter entrollt. Das tragische Geschick Penthesileas ist das Geschick ihrer Leidenschaft zu Achill. „Du wirst den Peliden Dir bekränzen," sagte die sterbende Königin des Amazonenreichs zu ihrer Tochter Penthesilea. Mit diesem Wort, das der Seele der Tochter eine bestimmte Richtung für ihr Verlangen gab, überschritt die Königin ihre Befugnis, da eine Marstochter nur um den Gegner im Kampfe werben darf, den ihr der Gott zeigt; sie verleitete die Tochter zu eigenwilligem Wählen. Als nun Penthesilea zum Kampfe ausgezogen war, und ihrer Seele „die große Welt des heiteren Kriegs" aufging, da war ihr „ewiger Gedanke" im Wachen und im Traum — der „Liebe, Wilde, Süße, Schreckliche, der Überwinder Hektors". Dann sah sie ihn selbst; und obwohl ihre Seele schon lange sich mit seinem Bilde beschäftigt hatte, so war sie doch von seiner Erscheinung wie geblendet, als er ihr zuerst unter den Heroen seines Volks, „ein Tagsstern unter bleichen Nachtgestirnen", erschien; in seinem Anschauen vergaß sie sich selbst und die Welt. Zugleich erkannte sie, daß der Gott der Liebe sie ereilt hatte, und mit dieser Erkenntnis stand ihr Entschluß fest, entweder den Geliebten kämpfend zu gewinnen oder kämpfend zu fallen. So ist es also die Liebe, die der kriegerischen Kraft der Amazonenkönigin das Ziel steckt und diese Kraft in Dienst nimmt. Aber wenn auch die Liebe die zuerst auf Besiegung des Peliden hinwirkende Leidenschaft ist, so ist sie es doch nicht allein. Dem Ziel, das die Liebe der Königin gesteckt hat, strebt in ihr auch eine andere Leidenschaft nach: das Verlangen nach kriegerischem Ruhm. Penthesilea will als Weib und als Amazone den Peliden besiegen; sie ist

zugleich nach Liebe verlangendes Weib und von kriegerischem Hochgefühl beseelte Kriegerin. So stürzt sie sich in den Kampf, einer Leidenschaft voll, die aus zwei Quellen genährt wird. In dieser Leidenschaft rüttelt sie fünf „schweißerfüllte“ Tage an Achills Sturz. Da vollzieht sich am fünften dieser Tage ein eigentümlicher Umschlag: die Königin fühlt sich bei Achills Anblick in ihrer Kraft gelähmt, das „kriegerische Hochgefühl“ ist ihr verwirrt; die Quelle dieses Ohnmachtsgefühls ist die Liebe des Weibes zum Manne, denn die Liebe sehnt sich nach Hingebung. Während die Liebesleidenschaft bisher die Kraft der Königin anspornte, ist sie jetzt die Ursache eines lähmenden Schwächegefühls. Gegen dies Schwächegefühl ruft die Königin ihr kriegerisches Ehrgefühl auf. Sie will den Kranz, der ihr die Stirne umrauscht, erfassen; sie will den Peliden, der ihr hohnlächelnd trotzt, zu ihren Füßen sehen. Nun ist ihre Seele wieder ganz Kampfesleidenschaft; alle ihre Wünsche und alle ihre Kräfte drängt sie auf ein Ziel zusammen: den Sieg über den Peliden. Alles Schwächegefühl ist abgeschüttelt: als ob ihr junger kriegerischer Busen zum erstenmale die Luft der Schlachten atmete, stellt sie sich „mit Atemzügen, freien, jauchzenden“, dem Peliden entgegen. Der Höhepunkt in ihrer Kraftentfaltung ist erreicht. Die beiden Gegner treffen auf einander, und Penthesilea wird durch einen Lanzenwurf zu Boden gestreckt. Die erste Empfindung, die sich im Herzen der Besiegten regt, ist Haß gegen Achill; der Ursprung dieses Hasses aber liegt nicht in dem Schmerzgefühl der Heldin über die Niederlage, sondern in ihrem Schmerze über die Grausamkeit des Achill, der sie so schwer verwunden konnte. Sie klagt der Freundin: „Mir diesen Busen zu zerschmettern, Prothoe! — Ist's nicht, als ob ich eine Leyer zürnend zertreten wollte, weil sie still für sich im Zug des Nachtwinds meinen Namen flüstert?“ Nicht die Heldin spricht hier, die vergebens um den Geliebten geworben hat und nun verzichten muß, es spricht vielmehr das Weib, das geliebt und aus Liebe geschont werden will. In diesem Gefühl will sie, zum Tode matt, ihren Leib der Vernichtung durch Achill preisgeben („Staub lieber als ein Weib sein, das nicht reizt!“ — ruft sie aus); in diesem Gefühl reißt sie sich den Halsschmuck ab und verwünscht alle die Gefährtinnen als „Gleißnerinnen“, die ihr am Morgen noch „der schlanken Glieder in Erz gepreßte Götterbildung“ priesen. So verweilt die Seele der Königin bei dem Schmerzgedanken, als Weib ohnmächtig zu sein. Erst als Prothoe ihre Kraft zu neuem Kampfe aufruft, spricht aus ihr der Schmerz der gebrochenen Heldenkraft: „Mein Alles hab' ich an den Wurf gesetzt; der Würfel, der entscheidet, liegt, er liegt: Begreifen muß ich's — — und daß ich verlor.“ Allerdings erhebt sich ihre gebeugte Seele noch einmal, aber es geschieht in einem Anfall von Wahnsinn: im Wahnsinn wird ihr Achill zum Sonnengott, sie selbst zur Titanin, die in titanenhafter Hybris den Gott zu sich herniederziehen will. Auf dieses wahnsinnige Aufflammen der Heldenkraft folgt der Zusammenbruch. Die Abfolge, in der die Gefühle die Seele der Königin beherrschen, ist von tiefer psychologischer Wahrheit.

So lange Penthesilea im Vollbesitz ihrer Heldenkraft war, konnte wohl vorübergehend die Liebe ihr „das kriegerische Hochgefühl" verwirren und sie zu den Füßen dessen niederziehen, den sie sich mit den Waffen zu Füßen legen sollte, aber sonst verbot ihr der kriegerische Stolz, den Helden anders als durch Gewalt zu gewinnen. Erst nachdem ihr Stolz im Sturz gebrochen ist, kann sie Schmerz darüber empfinden, Achill nicht durch ihre Schönheit besiegt zu haben; erst jetzt ist das Weibliche von der Verbindung, die es mit dem Heldenhaften eingegangen war, frei geworden und bethätigt sich rücksichtslos. Als die Königin aus der Ohnmacht wieder erwacht ist und Prothoe ihr den Gedanken nahe bringen will, Achill werde ihr, obwohl Sieger, doch in Liebe zu Füßen fallen, weist sie diesen Gedanken mit den Worten weit von sich ab: „Fluch mir, empfing' ich jemals einen Mann, den mir das Schwert nicht würdig zugeführt!" Nachdem sie dann freilich in dem Zusammensein mit Achill die Freude an seinem Besitz gekostet hat, trifft sie die Nachricht, daß sie Achills Gefangene ist, völlig unvorbereitet. Sie ruft die Götter zuerst um Rettung und dann um Vernichtung an. Hierauf aber lockt sie, wieder ganz Weib geworden, den Peliden durch Mahnung an winkendes Liebesglück, ihr nach Themiscyra zu folgen, und steht vor Achills Weigerung wie vor einer unbeantwortbaren Frage. Dies Gefühl schlägt um, als die Amazonen die Königin befreit haben; sie verwünscht den Triumph und begehrt, Achills Gefangene zu sein. Da deckt ihr die Oberpriesterin ihre ganze Schuld auf; die Erkenntnis, daß sie den Verlust der Gefangenen verschuldet hat, macht sie wanken, und sie begegnet dem großen Schmerz mit matter Resignation. Einen jähen Wechsel ruft die Herausforderung Achills hervor; dasselbe Gefühl, das bereits nach Achills Siege das Herz Penthesileas ergriffen hatte, faßt sie wieder, aber mit unendlich verstärkter Gewalt: sie fühlt sich als grausam behandeltes, verschmähtes Weib. Das bekunden die Worte: „Der mich zu schwach weiß, sich mit ihm zu messen, der ruft zum Kampf mich, Prothoe, ins Feld? Hier diese treue Brust, sie rührt ihn erst, wenn sie sein scharfer Speer zerschmettert? Was ich ihm zugeflüstert, hat sein Ohr mit der Musik der Rede blos getroffen? Des Tempels unter Wipfeln denkt er nicht? Ein steinern Bild hat meine Hand bekränzt?"

Die verschmähte Liebe wird vernichtender Haß, der Haß aber erfüllt ihre Seele mit wahnsinniger Wildheit und ihren Arm mit wahnsinniger Kraft. Im Wahnsinn tötet und zerfleischt sie den Helden. Wieder zu sich gekommen, ruft sie der Prothoe jenes Wort zu, in dem sie den Schluß aus ihrem tragischen Geschick zieht: „Der Tanais Asche, streut sie in die Luft!" Der Sinn dieses Wortes kann nichts anders als eine Absage an den von der Tanais gegründeten Frauenstaat sein, d. h. an jene Gesetze, auf denen die Selbsterhaltung des Staates beruht. Diese Gesetze gebieten der Marstochter, den sich zum Gatten zu wählen, den ihr der Gott im Kampfe erscheinen läßt, diesen ihr von der Gottheit Bestimmten dann auf dem Schlachtfeld kämpfend zu erringen, den Errungenen nach Themiscyra zu führen und danach wieder in die Heimat zu entlassen. So verhindern also die Gesetze des Frauenstaats die Amazone, den Gatten frei zu wählen,

ihn mit den Machtmitteln des Weibes sich zu gewinnen, ihm in freier Unterwürfigkeit zu folgen und bei ihm zu bleiben. Die Gesetze des Frauenstaats sind Schranken der Liebesleidenschaft. Penthesilea handelt von Anfang an gegen diese Gesetze: sie wählt voll Leidenschaft den Achill, sie ringt dann zwar mit den Waffen um ihn, aber sie thut es in heftigster Leidenschaft und auch dann noch, als Mars sich seinen Bräuten „gestellt“ hat. Als dann Achill fliehen muß, wirbt sie um ihn durch Liebesverheißungen und schließlich folgt sie ihm, was sie im Leben nur gewollt hatte, im Tode nach. Wenn sie also am Ende ihrer Laufbahn den Amazonen rät, der Tanais Asche in die Luft zu streuen, so proklamiert sie damit das Recht der Leidenschaft, nach dem sie fortwährend gehandelt hat.

Wollte man also aus jener Absage an den Amazonenstaat und sein Gesetz eine Art von Idee herauslesen, die der Dichter habe entwickeln wollen, wie es Brahm thut, wenn er Kleisten „seine alte These“, daß der Frau die zweite Stelle unter den Menschen gebühre, in der „Penthesilea“ beweisen läßt, so muß man allerdings nicht nur mit Brahm anerkennen, daß der Dichter seine Intention nicht zu ihrem vollen Rechte kommen lasse, sondern daß er sie völlig verfehlt. Hätte Kleist die Unnatur des Amazonenstaates mit den Mitteln seiner Kunst entwickeln wollen, so hätte er seine Penthesilea unter seinen Gesetzen leiden und zu grunde gehen lassen müssen; nicht aber hätte sich ihr Geschick außerhalb dieser Gesetze vollenden dürfen. Um Kleist richtig zu verstehen, muß man das Forschen nach solchen Ideen und „Intentionen“ aufgeben. Der Dichter will den Einrichtungen des Amazonenstaates weder Recht noch Unrecht geben, seine Heldin weder schuldig werden und dann die Schuld sühnen lassen, noch sie als das Opfer eines „unnatürlichen“ Gesetzes hinstellen. Unzweideutig zwar tritt die Schuld der Königin ans Licht, aber das Schema „Schuld und Sühne“ wird nicht durchgeführt. Jene Anfangsschuld der eigenwilligen Wahl wird nicht als ein Verstoß gegen die Majestät eines Grundgesetzes, sondern als eine Nichtachtung der „Sitte“ (19. Sz.) aufgefaßt; auch wird der Tod nirgends unter die Beleuchtung einer Sühne für einen Frevel gegen die Gottheit und ihr Gesetz gerückt. Ebensowenig soll das tragische Geschick Penthesileas eine reductio ad absurdum eines der Grundgesetze des Frauenstaates sein. In der Absage der Penthesilea ist — nicht die ruhige Überzeugung des Dichters, sondern die leidenschaftliche Überzeugung seiner Heldin ausgesprochen; schon die leidenschaftliche Fassung der Absage bürgt dafür. Im Anfang, in der Mitte und am Ende ihrer Laufbahn steht sie außerhalb der Gesetze des Frauenstaates; die Macht, welche ihren Willen dem Einfluß der Gesetze, der Priesterin und der Gottheit entzieht, ist ihre Leidenschaft. In ihrer Absage, die sie kurz vor ihrer letzten leidenschaftlichen That ausspricht, bestätigt sie das Recht der Leidenschaft gegenüber dem Vernunftgesetze des Frauenstaates; sie übt jenes Recht aus, indem sie, vom Gesetz der Frauen sich lossagend, dem Achill im Tode nachfolgt.

Man hat bei Kleists „Penthesilea" an Schillers Jungfrau von Orleans erinnert. Und in der That steht Kleist in einem gewissen Abhängigkeitsverhältnis zu Schiller. Wie an Johanna, so ergeht an Penthesilea ein göttlicher Auftrag, beide werden aus einem Leben voll zarter Empfindungen (vergl. Penthesilea Sz. 23) zu harter Kampfesarbeit aufgerufen. Nun trennen sich freilich die Pfade. Während der Seele der Jungfrau ihr blutiges Geschäft immer etwas Fremdes, Grauenvolles bleibt, geht der Amazone die große Welt des heitern Krieges auf. Beide verfehlen dann gegen das Gesetz ihres Berufs, Johanna, indem sie Lionel schont, Penthesilea, indem sie Achill sich auserwählt, den ihr der Gott nicht entgegengeführt hat. Bei beiden ist der Beweggrund leidenschaftliche Liebe. Von jetzt an gehen die Wege der beiden Dramatiker gerade in entgegengesetzter Richtung auseinander: während Johanna ihre Leidenschaft, die sie als eine schwere Sünde erkennt, mit aller Thatkraft bekämpft und sich schließlich aus ihr heraus emporläutert, überläßt sich Penthesilea dem Dämon ohne ein Gefühl der Reue. Während Schillers „Jungfrau" ein hohes Lied der sittlichen Kraft ist, ist die Penthesilea ein dämonisches Lied der Leidenschaft. Penthesilea steht unter dem Bann einer Leidenschaft, die sie mit der Allgewalt des Schicksals bestimmt. „Ihr thöricht Herz — das ist ihr Schicksal", so deutet der Dichter selbst ihr Wesen (9. Sz.). Es muß hervorgehoben werden, daß Kleists Tragödie um dieser Natur ihrer Heldin willen der Forderung entspricht, die kein anderer als Goethe für die Tragödie aufstellt, wenn er den Satz ausspricht: „Im Trauerspiel kann und soll das Schicksal, oder welches einerlei ist, die entschiedene Natur des Menschen, die ihn blind da oder dorthin führt, walten und herrschen" (Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Brief vom 26. April 1797). Kleist tritt mit seiner Penthesilea dem Tragiker der Leidenschaft, Shakespeare, zur Seite und in polaren Gegensatz zu Schiller, dessen tragische Helden größer als ihre Leidenschaften sind.

Die „Penthesilea" entrollt, so wurde gesagt, eine Reihe pathetischer Seelengemälde. Kleist zeigt uns seine Heldin auf der Höhe des Kraftbewußtseins und in der Tiefe ihres Ohnmachtsgefühls, im Zustande seliger Freude und im Zustande höchster Verzweiflung; zweimal führt er sie in die Nacht des Wahnsinns hinein, das eine Mal, um sie zu höchstem Glück, das andere Mal, um sie zu tiefstem Schmerz erwachen zu lassen. Alle Seelenzustände, die geschildert werden, verfolgt der Dichter, wie es seine Natur ist, bis an die äußerste Grenze; nirgends ist Kleist so wie in der „Penthesilea" der Dichter des Extrems. Das Recht, die Seelenzustände bis in ihre äußerste Folge zu entwickeln, hat sich Kleist dadurch gesichert, daß er die Seele der Königin von Anfang an bis in die innerste Tiefe hinein aufgewühlt sein läßt. Penthesilea ist eine von den Naturen, die auf das Entweder-Oder, auf alles oder nichts gestellt sind. Als sie den Peliden, den ihre Seele schon lange gesucht hatte, endlich zuerst von Angesicht zu Angesicht sah, da war sie entschlossen,

ihn entweder zu gewinnen oder umzukommen. Voll glühender, durch keinen Mißerfolg gedämpfter, an jedem Hindernis nur höher aufschäumender Begierde erscheint sie im Kampfe mit Achill. Als sie durch Achills Meisterfahrt um den Kranz gebracht ist, den ihre Hand bereits erfassen wollte, dünken ihr zehntausend Sonnen, „zu einem Glutball eingeschmelzt", nicht so glanzvoll wie ein Sieg über Achill; sie will entweder die Amazonen auf den Gipfel des Glücks jauchzend hinaufführen oder mit ihnen zu Grunde gehn. „Verflucht das Herz, das sich noch mäß'gen kann!" — in diesem Ausruf offenbart sie die Grundstimmung ihrer Seele. Das ganze Glück, das die Götter ihrem Leben zugemessen haben, erläßt sie ihnen, wenn sie „den einen heißersehnten Jüngling" in den Staub ihrer Füße werfen darf. — Nach der Niederlage erzwingt sie zwar Fassung und spricht von dem Verlangen, das ihre Seele ausfüllt, wie von einem „flüchtigen Wunsche", um dessenwillen sie den Himmel nicht stürmen will; im nächsten Augenblick aber entflammt sie der Anblick der Kränze zu den stärksten Affekten: sie verflucht ihre schnöde Ungeduld, zerhaut die Kränze und möchte „den ganzen Kranz der Welten" wie das Geflecht der Blumen lösen können. Dann versinkt sie in Todesmattigkeit, um bald darauf nach völliger Vernichtung durch Achill zu verlangen („Laßt ihn mit Pferden häuptlings heim mich schleifen" u. s. w.). Dem Drängen der Freundin, den Kampf wieder aufzunehmen, antwortet sie mit vollkommener Resignation: es giebt für sie keine Möglichkeit mehr. Nun noch ein gewaltiges Aufzucken der wahnsinnumnachteten Seele und dann der Zusammenbruch der physischen und geistigen Kräfte. Es dürfte wenig Szenen von solcher pathetischen Kraft wie die 9. Szene der „Penthesilea" geben, deren Gehalt soeben dargestellt wurde. Auch wird man anerkennen müssen, daß die einzelnen pathetischen Zustände mit psychologischer Notwendigkeit aus der Seele der Penthesilea entwickelt sind. Dies gilt auch von dem Wahnsinnsanfall. Die Voraussetzung desselben ist der Zustand der Überreizung, in dem sich das Seelenleben der Königin befindet; seit Tagen hat sie unter dem Druck einer Leidenschaft gestanden, der gegenüber ihr keine Selbstbestimmung und Selbstbesinnung blieb. Ihre Niederlage hat ihr die Selbstbestimmung und die Selbstbesinnung auf die Dauer nicht zurückzugeben vermocht. Ihre Seele ist nach wie vor nicht im Zustande des Gleichgewichts. Was Wunder, wenn unter Prothoes aufreizenden Worten ein neuer Umschlag aus leidenschaftlichem Ohnmachtsgefühl in leidenschaftliches Kraftgefühl eintritt und wenn die Seele nun auch das Selbstbewußtsein verliert. Die Form aber, welche die Wahnvorstellung annimmt, motiviert der Dichter, indem er Penthesilea unverwandt in die Sonne sehen läßt: über dem Hinschauen wird ihr Helios, in dem sie (so darf man sich den psychologischen Prozeß erklären) zunächst das Bild des Geliebten sah, der Geliebte selbst.

Indem ich die Bewegungslinie der pathetischen Stimmung nicht weiter verfolge, verweile ich nur noch bei dem Schluß der Tragödie. Wiederum ist der Umschlag in dem pathologischen Seelenzustand, obwohl

nur durch ein Mißverständnis herbeigeführt, von tiefer psychologischer Wahrheit: der seelische Zustand der Königin bedingt die äußerste Reizbarkeit und den völligen Mangel an Besonnenheit; ihre Liebe aber ist von vornherein durch ihren leidenschaftlichen Charakter dazu prädisponiert, leicht in Haß umschlagen zu können; und zwar naturgemäß in einen leidenschaftlichen Haß, der nach völliger Vernichtung seines Gegenstandes verlangt. Ein solcher Haß aber muß eine Natur wie Penthesilea nach allem, was voraufgegangen ist, in eine wahnsinnige Wut versetzen. So weit folgt man Kleist, wenn auch vielleicht zögernden Schritts; ja man wird ihm folgen müssen, wenn man der Kunst es nicht verbieten will, die „Enden der Menschheit" zu erreichen. Man wird anerkennen müssen, daß er das Dämonische mit dämonischer Kraft dargestellt hat. Schaudernd wendet man sich dagegen ab von dem Bilde der den Achill zerfleischenden Mänade, ein Bild, das Kleist — offenbar mit einer gewissen Geflissentlichkeit — dreimal und zwar zweimal mit entsetzlicher Anschaulichkeit dem Zuschauer vor die Seele malt. Hier kommt das tragische Mitleid vor dem Grausen nicht mehr zu Worte. Die ästhetische Empfindung wird durch das Gräßliche, das sich der Phantasie und dem Auge darstellt, vernichtet. Man denke, Kleist hätte Maß gehalten und hätte es mit dem Pfeilschuß, der Achill niederstreckte, bewenden lassen, so würden die noch folgenden Szenen zwar einige Accente einbüßen[1]); alles Wesentliche aber verbliebe diesen Szenen, die dann einen erschütternden rein tragischen Eindruck machen müßten. Es bliebe vor allem der erschütternde Anblick dessen, was der Dichter „die Ruine" der Seele Penthesileas nennt, und ihr Erwachen aus dem Wahnsinn zum Bewußtsein der grausen Wirklichkeit (eine Verwertung des Kunstmittels der Anagnorisis, wie sie tragischer in der Anlage kaum gedacht werden kann).

In der dichterischen Sprache der „Penthesilea" fällt vor allem die Kunst des Dichters in der Gestaltenmalerei auf. Die Meisterschaft Kleists in dieser Kunst verdiente eine ausführlichere Behandlung, als sie hier möglich ist. Nur auf einige der Kunstmittel soll hingewiesen werden, durch die der Dichter, ganz im Rahmen seiner Kunst bleibend, wahre „Skulpturbilder der Vorstellung" schafft.[2]) Den furchtbaren Moment, in welchem Penthesilea die Wand mißt, auf der Achilles mit seinem Gespann liegt, stellt der Dichter in folgender Weise dar: „Sie hemmt, Staub rings umqualmt sie, des Zelters flücht'gen Lauf, und hoch zum Gipfel das Angesicht, das funkelnde, gekehrt, mißt sie, auf einen Augenblick, die Wand" (2. Sz.). Hier hebt sich die Lichtgestalt der Königin für das innere Auge scharf gegen den sie umqualmenden Staub ab. Dasselbe Mittel wendet Kleist an, wenn er Penthesilea nach dem Sturz bei der

---

[1]) Hierbei kämen auch die Spielereien in Wegfall, die Penthesilea mit dem Reim Küsse-Bisse und mit der Redensart „vor Liebe aufessen" treibt.

[2]) Vergl. die kleine Schrift von H. Viehoff: Wie malt der Dichter Gestalten? 1834.

Fahrt im Schatten einer Eiche stehen läßt (3. Sz.). Im letzteren Falle wirkt die Bezeichnung der Örtlichkeit noch besonders veranschaulichend. Als die Amazonen mit ihren Rossen zu einem Knäuel zusammengestürzt sind, läßt der Dichter zunächst das Gewirr von dichtem Staub umhüllt sein; nachdem so die Phantasie zur Aufnahme von Bildern prädisponiert ist, lüftet er den Vorhang: „Doch jetzt — ein Wind erhebt sich; Tag wird es“ (2. Sz.). Wie eine Statue auf einem Sockel erscheint Penthesilea, wenn sie auf dem Granitblock steht (2. Sz.). Das Kunstmittel der Beleuchtung zusammen mit dem Kunstmittel des Kontrastes und der Erhöhung der Gestalt verwendet der Dichter in genialer Weise bei der Schilderung Achills in der 7. Szene. Hier ruft eins der vom Hügel dem Kampf zuschauenden Mädchen: „Seht, seht, wie durch der Wetterwolken Riß mit einer Masse Licht die Sonne eben auf des Peliden Scheitel niederfällt! .... Auf einem Hügel leuchtend steht er da .... Die Erde rings, die bunte, blühende, in Schwärze der Gewitternacht gehüllt, nichts als ein dunkler Grund nur, eine Folie, die Funkelpracht des Einzigen zu heben!“ Ein Kunstmittel von besonders kräftiger Wirkung ist die „Schilderung durch successives Erscheinenlassen“. Ein Musterbeispiel für die Verwertung dieses Kunstmittels bietet die 3. Szene. Der Hauptmann hat in der 2. Szene das Schicksal des von Penthesilea verfolgten Achill bis zu einem entscheidenden Punkte verfolgt; ängstliche Spannung, was weiter geschehen ist, beherrscht den Zuschauer. Da ruft einer der Myrmidonier vom Hügel her: „Seht! Steigt dort über jenes Berges Rücken ein Haupt nicht, ein bewaffnetes, empor? Ein Helm, von Federbüschen überschattet? Der Nacken schon, der mächt’ge, der es trägt? Die Schultern auch, die Arme stahlumglänzt? Das ganze Brustgebild, o seht doch, Freunde, bis wo den Leib der goldne Gurt umschließt? ... Die Häupter sieht man schon, geschmückt mit Bläßen des Roßgespanns! Nur noch die Schenkel sind, die Hufen, von der Höhe Rand bedeckt! Jetzt auf dem Horizonte steht das ganze Kriegsfahrzeug da!“ Und nun gießt der Dichter gleichsam noch volles Licht über sein Bild, indem er fortfährt: „So geht die Sonne prachtvoll an einem heitern Frühlingstage auf!“ —

Eine andere Eigentümlichkeit des sprachlichen Ausdrucks hängt mit der Natur des Stoffes unserer Tragödie zusammen: die öftere Wiederkehr der Hyperbel; sie ist der Ausdruck der heftigen Erregung und leidenschaftlichen Empfindung, welche die „Penthesilea“ durchwaltet. So fliegt Penthesilea dahin, „wie von der Sonne abgeschossen“, oder „als ob sie die Sonne im Fluge übereilen wollte“; so heißt es von Achills rasender Fahrt: „Der Blick drängt unzerknickt sich durch die Räder, zur Scheibe fliegend eingedreht, nicht hin!“ So meint Antilochus mit Achills Gespann seiner Reue entfliehen zu können. So scheint dem Doloper in der 3. Szene das Chaos deutlicher als das Durcheinander der gestürzten Amazonen u. s. w.

Ein weiteres, stark sich aufdrängendes Merkmal der Sprache in der Penthesilea ist die Fülle der Gleichnisse und Metaphern; sie giebt der Sprache eine entschieden epische Färbung. Diese Färbung ist besonders an den wenigen Stellen deutlich, wo Kleist in der Schilderung

des Kampfes in den homerischen Gleichnisstil verfällt. Ein Musterbeispiel eines echt homerischen Vergleichs findet sich in der Rede des Odysseus am Ausgang der 1. Szene. Auch in der erregtesten Erzählung fehlt das Gleichnis nicht; so vergleicht Meroe in der 23. Szene den Achill mit einem Reh, „das im Geklüft fern das Gebrüll des grimmen Leu'n vernimmt“. Neben Gleichnissen von großer Schönheit stehen Gleichnisse von abstoßender Gewaltsamkeit. Von eigenartiger Schönheit ist z. B. die Antwort, die Penthesilea dem Achill auf die Frage giebt, woher das unnatürliche Gesetz des Amazonenstaates quelle. Im Bilde bleibend, antwortet sie: „Fern aus der Urne alles Heiligen . . von der Zeiten Gipfel nieder, den unbetretnen, die der Himmel ewig in Wolkenduft geheimnisvoll verhüllt.“ Abstoßend dagegen wirkt es, wenn der Dichter gefallene Griechenjünglinge mit ihren Leibern den Lorbeer für Penthesilea großdüngen läßt. An die Zeit, in der Kleist nach Gleichnissen jagte, erinnert es, wenn Penthesilea die vor ihr liegende Welt mit einem Musternetz vergleicht, in dessen Maschen die Großthaten Achills eingeschürzt sind. Wie zu erwarten, fehlen auch jene Gleichnisse nicht, die spezifisch Kleistisch genannt wurden, d. h. die Gleichnisse, in denen die Vergleichung durch eine Reihe von Punkten hindurchgeführt wird. Ein solches Gleichnis steht an bevorzugter Stelle, nämlich da, wo sich Penthesilea durch die Gewalt der Gefühle, die sie in ihrem Herzen heraufbeschwört, tötet. Sie sagt: „. . jetzt steig' ich in meinen Busen nieder, gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz, mir ein vernichtendes Gefühl hervor. Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers hart mir zu Stahl, tränk' es mit Gift sodann, heißätzendem, der Reue, durch und durch, trag' es der Hoffnung ew'gem Amboß zu und schärf' und spitz' es mir zum Dolch, und diesem Dolch jetzt reich' ich meine Brust.“ Die Künstlichkeit, die dieser Art der Gleichnisse leicht anhaftet, schädigt an unserer Stelle den Eindruck der That Penthesileas, da die Durchführung des Gleichnisses Sache des reflektierenden Verstandes ist.

Epische Färbung erhält die Sprache der „Penthesilea“ auch durch die Fülle der Beiworte. Der Reichtum an solchen Beiworten erklärt sich aus dem mit der Natur des Stoffes gegebenen Streben des Dichters nach Veranschaulichung. Wohl kommen auch Fälle vor, in denen das Beiwort nur schmückendes Beiwort ist, z. B. wenn der Dichter von der „blühenden Phthia“ oder vom Sohn „der schilfumkränzten Nereide“ spricht, meistens indes malen, stimmen und charakterisieren die Beiworte. So, wenn der Dichter den von den Königinnen des Amazonenstaates gehandhabten Bogen „den großen, goldenen“, die Hände der Oberpriesterin „leichenbleich und starr“, den Tempel „glanzerfüllt, weihrauchduftend“, das Herz Penthesileas eine „liebliche Behausung“, die Locken einer Amazone „seidenweich“, die Atemzüge der Königin „frei und jauchzend“ nennt. Ein Beispiel, an dem man die Wirkung der Beiworte in einem größeren Zusammenhange studieren kann, bietet die Stelle in der 14. Szene, wo Penthesilea, von der Freude leidenschaftlich fortgerissen, das Rosenfest befiehlt: die Phantasie der vom Glück Berauschten malt ihr alles in größter sinnlicher Deutlichkeit.

Der auffälligste Zug in der Sprache der Penthesilea sind die überaus zahlreichen Abweichungen von der regelmäßigen Wortstellung. Fällt die große Zahl der Abweichungen schon dem Kenner der früheren Werke Kleists auf, so wird ein Leser, der etwa zufällig seine Bekanntschaft mit Kleist durch die „Penthesilea" macht, geradezu davon betroffen sein. In der Penthesilea erreichen die Unregelmäßigkeiten in der Wortstellung wie auch die sonstigen Unregelmäßigkeiten den äußersten Punkt. Vergl. Rich. Weißenfels: über französische und antike Elemente im Stil H. v. Kl.'s (Herrig: Archiv LXXX. Bd., 3. und 4. Heft). Ich beschränke mich auf einige Gruppen von Unregelmäßigkeiten in der Wortstellung. Sehr zahlreich sind die Fälle, in denen eine nachträgliche attributive oder appositionelle Bestimmung von ihrem Nomen getrennt ist (Weißenfels a. a. O. S. 402 fg.). So wird z. B. das nach dem Vorbild der Antike dem Nomen nachgestellte flektierte Beiwort von seinem Nomen getrennt. In dem eben erwähnten Befehl Penthesileas, das Rosenfest anzuordnen, nennt der Dichter, das Beiwort unmittelbar seinem Nomen anschließend, den Stier „den fetten, kurzgehörnten"; wenige Zeilen später heißt es: „Der Jubel mache, der melodische, den festen Bau des Firmamentes beben!" Im Anfang der Rede Penthesileas reißt der Dichter das Attribut und sein Nomen durch eine größere Zahl von Worten auseinander: „An euer Amt, Ihr Priest'rinnen der Diana, daß Eures Tempels Pforten rasselnd auf, des glanzerfüllten, weihrauchduftenden, mir, wie des Paradieses Thore, fliegen." Das härteste Beispiel dieser Art ist folgendes: „Auf uns wie Wassersturz hernieder sie die unbesiegten Myrmidonier gießend", wo „die unbesiegten Myrmidonier" sich nicht auf „sie", sondern auf „uns" bezieht. Besonders oft sind der Genetiv und sein Nomen getrennt. So z. B., wenn es heißt: „Die Häupter sieht man schon, geschmückt mit Blässen, des Roßgespanns." — „Ein neuer Anfall, heiß wie Wetterstrahl, schmolz, dieser wuterfüllten Mavorstöchter, rings der Ätolier wackre Reihen hin." Oft trennt das Beiwort den Genetiv und sein Nomen; dabei ist bisweilen das Beiwort seinerseits wieder von dem Nomen getrennt, so heißt es z. B.: „Das Siegsfest sollte sich, das heißersehnte, Deiner Jungfrauen feiern!" — „Wenn Du den Rat willst gütig versammelt aller Fürstinnen befragen." Hierher gehört auch die Trennung des Relativsatzes von seinem Beziehungswort. Z. B. trennt Kleist das Beziehungswort: „Mädchen" von seinem Relativsatz: „Das von Olympschen Spielen wiederkehrt" durch das zum Hauptsatz gehörige Wort: „plötzlich". Besonders hart ist folgendes Beispiel: „Willst Du .... den Segen gleich einem übellaun'gen Kind, hinweg, der Deines Volks Gebete krönte, werfen?"

Ohne allen Zweifel laufen diese Wortverschränkungen dem Geist der deutschen Sprache zuwider. Sie verursachen den doppelt peinlichen Eindruck einer sprachwidrigen Manier. Auch das ist nicht zu leugnen, daß in einigen Fällen (die auffälligsten sind als Belege verwertet) die Wortverschränkung das grammatische und logische Verständnis der Sätze namentlich beim erstmaligen Lesen und Hören sehr erschwert. Indes sind die Fälle der letzteren Gruppe doch nicht zahlreich genug, um an ihrem

Teile die harte Meinung von Weißenfels zu begründen, dem die „Penthesilea“ schon wegen der ununterbrochenen Anstrengung des Verstandes, welche die Entwirrung ihrer verwickelten, ungewöhnlichen Konstruktionen und Wortfügungen fordere, von der Bühne herab „völlig ungenießbar“ erscheint (S. 415). —

Die Aufführbarkeit der „Penthesilea“ war für Kleist, wie es scheint, an sich eine ausgemachte Sache. Wenn er in einem Briefe an Frau von Kleist nicht glaubt und auch nicht wünscht, daß seine Tragödie aufgeführt werde, so hängt das bei ihm nicht mit einer Ansicht von der inneren Natur derselben, sondern mit seiner Meinung von den Forderungen, die das Theaterpublikum seiner Zeit machte, und mit seinem Urteil über die Fähigkeit der derzeitigen Schauspielkunst zusammen. Die Schauspieler seiner Zeit waren nach seiner Meinung auf nichts geübt als auf die Darstellung von Kotzebueschen und Ifflandschen Naturen; den Mangel eines rechten Theaterpublikums aber führt er auf das Recht der Frauen zum Theaterbesuch zurück; sie, deren Anforderungen an Sittlichkeit und Moral „das ganze Wesen des Dramas“ vernichten, sind ihm zuletzt für den ganzen „Verfall“ der Bühne haftbar. Das Urteil über die deutsche Schauspielkunst leidet an unberechtigter Verallgemeinerung, wenn es auch als ein Urteil über den Durchschnitt zutreffend sein mag; das Urteil über den Verfall des deutschen Theaters läuft auf eine Verwechslung der allgemeinmenschlichen mit den weiblichen Forderungen hinaus (s. u.). — Goethe äußert sich in einem Briefe an Kleist, es betrübe und bekümmere ihn, wenn er junge Männer von Geist und Talent sehe, die auf ein Theater warteten, welches da kommen solle. Ein Jude, der auf den Messias, und ein Christ, der aufs neue Jerusalem wartete, machten ihm kein größeres Mißbehagen; vor jedem Brettergerüste möchte er dem wahrhaft theatralischen Genie sagen: Hic Rhodus, hic salta! Der Brief, in dem Goethe so schreibt, mußte Kleist heftig reizen. Einmal, weil der Tadel wegen des untheatralischen Charakters der „Penthesilea“ das Einzige war, was Goethe außer einer knappen Bemerkung über „das wunderbare Geschlecht“ und die „fremde Region“, der die „Penthesilea“ angehöre, über seine Tragödie zu sagen hatte. Es kam hinzu, daß Kleist von dem Dichter des „Tasso“ und der „Iphigenie“ eine etwas weniger scharfe Betonung des Theatralischen hätte erwarten können. Jedenfalls hätte die „Penthesilea“ Kleists reichlich die theatralische Wirksamkeit entfaltet, die dem „Ion“ und dem „Alarkes“ der Schlegel — beide wurden in Weimar aufgeführt — eigen war. Bedenkt man allerdings, daß es Goethe als kein Unglück ansah, wenn Shakespeare, der nach seiner Meinung in der Geschichte des Theaters nur zufällig auftritt und bei seinen Stücken an keine Aufführung gedacht hat (!), ganz verdrängt werde, so kann man verstehn, daß ihm an der „Penthesilea“ das Moment entging, was ihr unter gewissen Voraussetzungen m. E. auch theatralische Wirkung sichert, — die gewaltige Leidenschaft. Geschädigt wird die theatralische Wirkung durch die Gleichgiltigkeit des Dichters gegen gewisse

technische Forderungen (s. S. 148 fg.) und durch den Mangel eines energischen Gegenspiels. Indes würden diese beiden Umstände die theatralische Wirkung nur schwächen, nicht zerstören. Unmöglich aber wird die Aufführung durch den kalt-gräßlichen Schluß gemacht. Eine Penthesilea, die mit den Zeichen ihrer entsetzlichen That auf der Bühne erscheint, ist eine Unmöglichkeit.

Das persönliche Verhältnis Kleists zu seiner Tragödie ist, darauf wurde schon hingewiesen, das allerengste; sein „innerstes Wesen", „der ganze Schmerz zugleich und Glanz" seiner Seele liegt nach seinem eigenen Geständnis in diesem Werk. Penthesilea ist im Wesenskern Kleist selbst, ihr Schicksal ist sein Schicksal, die Tragik ihres Lebens ist die Tragik seines Lebens. — In einem Briefe an Ulrike beklagt Kleist, daß er von den Seinen innerlich getrennt sei; „ich . . meine", schreibt er, „daß das Schicksal oder mein Gemüth — und ist das nicht mein Schicksal? — eine Kluft wirft zwischen mich und sie" (14. Brief). In der That stellt sich Kleist in den Jahren des Suchens, die mit dem Zusammenbruch in Frankreich katastrophisch endigen, als eine jener Naturen dar, deren Gemüt ihr Schicksal ist: eine allgewaltige Leidenschaft, sein Verlangen nach dem Dichterlorbeer, bestimmt sein Wollen und Handeln schlechthin; weder sein eigener Wille noch der Wille anderer vermögen etwas gegen den Despotismus des Dichtertriebs. Von Penthesilea wurde bereits gesagt, daß ihr Herz ihr Schicksal ist; durch ihr Gefühl ist sie stärker als wie durch Eisenbanden gehalten; Einflüsse von außen vermögen nichts gegen die Leidenschaft in ihr. — Kleists Leidenschaft konzentrierte sich auf ein Meisterwerk, den Guiskard; mit diesem einen Werke wollte er sich den Kranz der Unsterblichkeit erwerben. Wenn der Himmel ihm diesen einen Wunsch erfüllt hat, ist er bereit zu sterben (s. S. 94). Für Penthesilea giebt es gleichfalls nur ein Ziel, Achill; sie will zu Grunde gehn, wenn sie nicht den Kranz, der ihre Stirn umrauscht, erfaßt; für die Erfüllung dieses einen Wunsches erläßt sie den Göttern das Glück, das sie ihr sonst noch zugedacht haben, und in der That fühlt sie sich, als sie sich im Besitz ihres Glückes wähnt, reif zum Tode. — Kleist wie Penthesilea setzen ihre ganze Kraft ein beim Jagen nach dem vorgesteckten Ziele: Kleist setzt ein Halbtausend hinter einander folgender Tage, die Nächte der meisten mit eingerechnet, daran, den Kranz herabzuringen, Penthesilea rüttelt „fünf schweißerfüllte Sonnen" am Sturze des Peliden. — Als dann beide, nachdem sie das Äußerste gethan haben, was Menschenkräfte leisten, gescheitert sind, gestehen sie sich ein, daß sie Unmögliches versucht haben; vergl. oben S. 16 und Penth. 9. Sz. Beide erstrebten das, was ihnen des Lebens „höchstes Gut" schien, und beiden versagte (dem Dichter wenigstens für die nächste Zeit nach dem Zusammenbruch) die Kraft, ein anderes, minder wertvolles Gut zu erstreben. Die Wirkung des Unglücks auf das Verhältnis der beiden zur Gottheit und zu den Menschen ist das gleiche. Penthesilea gesteht: „Das Unglück, sagt man, läutert die Gemüter, ich, die Geliebte, ich empfand es nicht;

erbittert hat es Göttern mich und Menschen u. s. w. (14. Sz.). Kleist aber hadert mit dem Schicksal, weil es ihm Kuxe auf Goldminen gab, die aber kein echtes Metall enthielten (s. o. S. 96), und der Schwester schreibt er gelegentlich: „Das Unglück macht mich heftig, wild und ungerecht; doch nichts Sanfteres und Liebenswürdigeres, als Dein Bruder, wenn er vergnügt ist.“ (40. Brief).

Als Kleists empfindliches Gemüt von dem harten Schlage des Mißerfolgs getroffen war, verlor er die Herrschaft über seinen Geist (S. 97 f.); es ist also der pathologische Zustand der Penthesilea nach der Niederlage gleichfalls eine Parallele zu Kleists eigener Erfahrung. Es ließen sich noch andere persönliche Beziehungen aufdecken, doch genügen die erwähnten, um den genauen Parallelismus zwischen dem Schicksal des Dichters und dem seiner Heldin nachzuweisen. Es soll nur noch auf eins hingewiesen werden. Bereits bei den „Schroffensteinern“ wurde bemerkt, daß Kleist seine Personen nicht ganz von sich zur Objektivität losgelöst hat. Dies gilt im gesteigerten Maße von der „Penthesilea“. Einen interessanten Fall, in dem der Dichter eine allzupersönliche Beziehung noch nachträglich getilgt hat, erwähnt Wilbrandt S. 247 f. An Stelle der Verse: „Mir diesen Busen zu zerschmettern, Prothoe! Ist's nicht, als ob ich eine Leier zürnend zertreten wollte, weil sie still für sich im Zug des Nachtwinds meinen Namen flüstert?“ hieß es ursprünglich: „Mir diesen Busen zu zerschmettern, Prothoe! Die Brust so voll Gesang, Asteria, ein Lied jedweder Saitengriff auf ihr.“ An einigen anderen Stellen dagegen ist stehen geblieben, was wohl für den Dichter Wahrheit hat, aber nicht für seine Personen. So ist es z. B. nicht ersichtlich, wann und wo Penthesilea jene Erbitterung gegen die Menschen empfunden hat, von der sie z. B. sagt: „Das Kind, das in der Mutter Schooße spielte, schien mir verschworen wider meinen Schmerz“ (14. Sz.).

Ferner liegen im Charakter der Penthesilea, wie er uns vom Dichter übrigens gezeichnet wird, nicht die Voraussetzungen für Penthesileas Erklärung an die Götter, sie erlasse ihnen alles Glück für die Erfüllung der Bitte um den Sieg über Achill. Der Boden, auf dem ein solcher Gedanken sich entwickeln kann, ist oben S. 94 charakterisiert worden. Am störendsten wirkt m. E. das allzunahe Verhältnis Kleists zu seiner Heldin auf die Motivierung von Penthesileas leidenschaftlichem Verlangen nach der Besiegung Achills ein. Bei Kleists Ringen nach einem Ideal der Tragödie war das vorschlagende Motiv der Ehrgeiz, das Verlangen nach Ruhm (s. o. S. 98). Das Hauptmotiv für Penthesileas Handeln ist die leidenschaftliche Liebe zu Achill; nun wäre es an sich ja nicht unmöglich, daß neben diesem Motiv noch Ruhmbegierde als Nebenmotiv mitwirkte. Indes ist es bei der Übergewalt jener Leidenschaft wenig wahrscheinlich, daß ein anderes Motiv sich selbständig auswirken kann. Jedenfalls ist es unberechtigt, wenn der Dichter in der fünften Szene das Verlangen nach „Ruhm“ und dem „Kranze“ so stark heraustreten läßt. Es will mir scheinen, als ob hier der Subjektivismus des Dichters die Durchsichtigkeit der Motivierung beeinträchtigt habe. —

5. Kleists Schicksale in Dresden (Herbst 1807 bis Ende April 1809). Die Dresdener Epoche ist gekennzeichnet durch drei große Werke, das „Käthchen von Heilbronn“, den „Michael Kohlhaas“ und die „Hermannsschlacht“, also durch die höchsten dichterischen Erfolge. Im schärfsten Gegensatz zu diesen Erfolgen stehen die Mißerfolge, die Kleist während der Dresdener Zeit bei seinen Bemühungen, sich eine gesellschaftliche und wirtschaftliche Stellung zu gründen, hatte. Die Briefe Kleists an Ulrike während des Herbstes und Winters 1807 (Nr. 41 fg.) zeigen, mit welchen sanguinischen Hoffnungen Kleist sich im Anfang seines Dresdener Aufenthalts trug. Nach und nach wurden alle diese Hoffnungen zu nichte.

„Meine Lage ist so reich, und mein Herz so voll des Wunsches, sich dir ganz mitzuteilen, daß ich nicht weiß, wo ich anfangen und enden soll“, schreibt Kleist der Schwester am 17. September 1807. Die Momente, welche nach diesem Briefe den Reichtum seiner Lage ausmachen, sind nun allerdings nur zum kleineren Teile bereits gegenwärtiger Besitz, zum größeren Teile Hoffnungen auf die Zukunft. Zu ersterem rechnet der intime Verkehr Kleists in einigen vornehmen Häusern, von denen er besonders das Haus des österreichischen Gesandten und das des Appellationsrats Körner, des Freundes Schillers, nennt. Das Interesse dieser Kreise für den Dichter bekundete sich z. B. durch Veranstaltung von Vorlesungen und Aufführungen seiner Lustspiele. In den Gesellschaften, die der Proben wegen zusammenkamen, gab es Momente, die Kleist nach seiner Bemerkung gern seiner „teuersten Ulrike“ gegönnt hätte (43. Brief). Gelegentlich einer der Aufführungen (bei dem österreichischen Gesandten) wurde Kleist mit einem Lorbeer gekrönt und zwar von den „zwei niedlichsten kleinen Händen“, die in Dresden waren. Schon mehr Sache der Zukunft war der Wert der „Menge großer Bekanntschaften“, die der Dichter gelegentlich in Teplitz machte. Ein Faktor, mit dem Kleist gleichfalls wie mit einem sichern Wert rechnete, war die Annahme des „zerbrochenen Kruges“ für die Weimarsche Bühne. Es ist oben bereits erzählt worden, wie arg er sich in seiner Rechnung getäuscht sehen mußte. Im Vordergrunde des Zukunftsbildes, an dem Kleist sich erfreute, steht aber — ein Plan, den Kleist und seine Freunde auf der Basis ihrer Dresdener Stellung auszuführen gedachten. Es ist der Plan einer Buch-, Karten- und Kunsthandlung. Die Veranlassung zu diesem Plane gab der buchhändlerische Erfolg des Kleistschen „Amphitryon“ und der Rühleschen[1]) Darstellung des Krieges von 1806; beide Werke hatten nach Kleists Bericht den beiden Verlegern sechsmal soviel eingebracht als den Verfassern. Bei dem Erscheinen der 2. Auflage des Rühleschen Buchs berechnet Kleist später den Gewinn Cottas auf 2000 Rthlr., während der Verfasser nur 300 Rthlr. erhalten hatte (44. Brief). Sollte man bei

[1]) Kleists alter Freund Rühle hielt sich derzeit als Instruktor eines Weimarer Prinzen in Dresden auf.

dieser Lage der Dinge auch den Gewinn von den anderen Werken, deren vier bereits zum Druck bereit lagen, andern überlassen, da man doch nach der Meinung Kleists nur die Hand nach diesem Gewinn auszustrecken brauchte? Der Gewinn aus der Buchhandlung wird in einem etwas späteren Briefe „nach einem mäßigen mittlern Durchschnitt“ auf 22 % veranschlagt (43. Brief). Im Anfang des neuen Jahres erreicht Kleists Sanguinismus den Höhepunkt; nachdem er Mitte Dezember der Schwester geschrieben hat, es sei noch nie eine Buchhandlung unter so günstigen Aussichten eröffnet, meint er jetzt, es könne ihm und seinen Freunden bei ihren litterarischen und politischen Konnexionen gar nicht daran fehlen, daß sie den ganzen Handel an sich rissen (46. Brief). So die Hoffnungen des Dichters. Dem objektiven Beobachter mußten allerdings bei dem buchhändlerischen Unternehmen ernste Bedenken aufsteigen und die Ausrufezeichen der Freude Kleists sich in Fragezeichen des Zweifels verwandeln. Zunächst unterschätzten Kleist und seine Freunde die Ungunst der Zeitverhältnisse; mochte auch zur Zeit Dresden selbst noch ein buen retiro für die nach einem ästhetischen Stillleben Verlangenden sein, so gehörte doch kein großer politischer Scharfblick dazu, um im Jahre 1807 zu erkennen, daß man in schweren Zeiten lebte und schwereren entgegen ging. Dazu kam ein Zweites. Das Kapital, über welches Kleist und seine Freunde verfügten, war zu gering, als daß die junge Buchhandlung eine auch nur kurze Geschäftsflaue ertragen konnte. Ferner verstand keiner der Buchhändler die kaufmännische Technik des Geschäfts, und wenn auch Kleist der Schwester mit einer gewissen Genugthuung schreibt, er sei wieder „Geschäftsmann“ geworden, so merkt man doch aus der Freude, mit der er der Schwester meldet, keiner von ihnen werde seinen Namen zu der Buchhandlung hergeben, wie wenig er gesonnen gewesen ist, die geschäftliche Seite der Unternehmung mit Eifer zu erfassen. Wie er, so mutmaßlich seine drei Geschäftsgenossen: Rühle und Pfuel, beide Offiziere, und Adam Müller, „ein junger Gelehrter“. Die Einheitlichkeit in der Leitung sollte dadurch gewahrt werden, daß Rühle an die Spitze des ganzen Geschäfts trat.

Außer auf die Erträge der Buchhandlung rechnete Kleist noch besonders auf den Verkauf seiner Theaterstücke an die Bühnen.

Im Jahre 1805 hatte Kleist an Rühle geschrieben: „Für die Kunst, siehst Du wohl ein, war vielleicht noch niemals der Zeitpunkt weniger günstig. Man hat immer gesagt, daß sie betteln geht, aber jetzt läßt sie die Zeit verhungern. Wo soll die Unbefangenheit des Gemüts herkommen, die schlechthin zu ihrem Genusse nötig ist, in Augenblicken, wo das Elend Jedem in den Nacken schlägt?“ Inzwischen war die allgemeine Lage kaum sehr viel günstiger geworden; trotzdem wagt Kleist zusammen mit Adam Müller den Verlag eines Kunstjournals, das den Namen „Phöbus“ erhalten sollte. Wiederum stellt Kleist der Unternehmung ein sehr günstiges Prognostikon. Er bezeichnet der Schwester die beiden Wieland und Johannes Müller als sichere, Goethe als wahrscheinlichen Mitarbeiter (44. Brief), und ist der

Meinung, man habe sich für die Horen bei ihrem Erscheinen nicht lebhafter als für den Phöbus interessiert. Prüft man die Aussichten des Journals objektiv, so muß man zunächst feststellen, daß die „Nativität" des neuen Journals ungünstig war: in einer Zeit, in der einige zehn Kunstjournale sich bereits um die geringe Teilnahme des Publikums für die Kunst stritten, mußte eine in den Wettbewerb eintretende neue Zeitschrift von vornherein auf schwere Daseinsnot rechnen. Ein Mittel, das Interesse des Publikums dem neuen Kunstjournal trotzdem zuzuwenden, wäre ein den Anforderungen der Zeit entgegenkommendes Programm gewesen. So war Schiller verfahren, als er 1794, in einer Zeit, in welcher (nach seinem Ausdruck) der Kampf der politischen Meinungen in jedem Zirkel entbrannte und man sich vor dem allverfolgenden Dämon der Staatskritik nicht retten konnte, den Horen ein reinästhetisches Programm gab. Das Programm, mit dem Kleist und Müller für den Phöbus warben[1]), ist von vornherein so unbestimmt, daß ihm um dieser Unbestimmtheit willen keine werbende Kraft innewohnte; das Einzige, was deutlich heraustritt, ist das Selbst- und Kraftbewußtsein der Herausgeber. Anders wäre es gewesen, wenn eine Anschauung von der Tendenz des Journals, die Müller seinem Freunde Gentz gegenüber aussprach, programmmäßig festgelegt und für die Leitung des Journals wirklich zielzeigend geworden wäre. Schiller konnte i. J. 1794 von seiner Zeitschrift alles ausschließen, was sich auf den politischen „Weltlauf" seiner Gegenwart bezog; i. J. 1807 aber war den Deutschen das Politische zu sehr auf den Leib gerückt, als daß man einer Zeitschrift für die Kunst die Zweckbestimmung hätte geben können, „eine Retraite oder Ressource" zu sein, „wo man das wirkliche Leben und alles politische Kreuz der Zeitumstände eine Weile vergessen sollte". In den angeführten Worten kritisiert Adam Müller die Bestimmung der Horen; und es wäre ohne Zweifel eine wirksame Empfehlung für die neue Zeitschrift gewesen, wenn die Herausgeber erklärt hätten, daß sie, mit den Worten Müllers, aus ihrer „ganzen und vollständigen" Ansicht von der Welt heraus in „eine ähnlich schlaffe Ansicht des Lebens, eine ähnliche Trennung der sogenannten heitern Kunst von dem ernsten Leben" nicht einwilligten (Briefwechsel zwischen Friedrich Gentz und Adam Heinrich Müller, Stuttgart 1857), wenn sie den Satz Müllers in ihr Programm aufgenommen hätten: „Die Poesie ist eine kriegführende Macht, bei allen großen Welthändeln zugegen, alle Wunden der Menschheit nicht etwa streichelnd oder überklebend, sondern durch ihren allmächtigen Zauber besänftigend und heilend."

Ein weiterer bedrohlicher Umstand war der Mangel an Mitarbeitern, deren man sich versichert hatte. Ehe Schiller mit seiner Ankündigung der Horen vor das Publikum trat, hatte er sechsundzwanzig Mitarbeiter, darunter Goethe, Herder, die beiden Humboldt, A. W. Schlegel, gewonnen, deren Namen im Programm aufgeführt wurden. Dem plan-

1) Abgedruckt bei Brahm 221 f.

mäßigen Vorgehen Schillers gegenüber erscheint das Vorgehen Kleists und Müllers als dilettantisch und fahrlässig.

Außer den obenerwähnten Männern waren es nur einige Dresdener Freunde, auf die man rechnen konnte. Im übrigen waren die Herausgeber auf sich angewiesen. Was versprach nun Kleists Partner — Adam Müller? Müller war i. J. 1779 in Berlin geboren; er hatte Theologie und Jurisprudenz studiert und war dann, nachdem er kurze Zeit preußischer Referendar gewesen war, nach Wien übergesiedelt; 1805 trat er zur katholischen Kirche über; 1806—1808 hielt er in Dresden Vorlesungen über deutsche Wissenschaft und Litteratur, über dramatische Kunst, über das Schöne u. a. Eine Vorstellung von dem, was Müller leisten würde, konnte Kleist aus den Vorlesungen entnehmen, die Müller in Dresden hielt und gehalten hatte und die zum Teil auch gedruckt vorlagen. Diese Vorlesungen sind eine Marter für den Lesenden durch den Mangel an logischer Schärfe, durch das Fahrige, Springende, Hüpfende der Gedankenbewegung, durch das Spielen mit leeren Begriffen, durch das Fehlen jeder Methode und jeder systematischen Form (alle systematische Form war für Müller „tote Form" oder „Unform"). Dabei sind die Vorlesungen übrigens reich an einzelnen bedeutenden Apperçus, ja auch (wovon unten die Rede sein wird) an richtigen Grundgedanken. Dieser Charakter der Vorlesungen erklärt sich aus ihrer Entstehung. Müllers Freund Gentz schreibt ihm gelegentlich darüber: „Eine Vorlesung, zwei oder drei Stunden, ehe man sie hält, zusammengeschrieben, ist ein Geniesprung, aber nicht das Werk eines reflektierenden Mannes" (87. Brief); und ausdrücklich bezeichnet Gentz diese Form der Arbeit als eine des Freundes „unwürdige". Von solcher Beschaffenheit waren die Vorlesungen, die Müller als den „Fond" bezeichnete, den er dem neuen Unternehmen zur Verfügung stellte.

Rechnet man alles Gesagte zusammen, so erkennt man, wie sehr das Gebäude der Hoffnungen Kleists auf Sand gebaut war.

Die persönlichen Beziehungen zu den vornehmen Häusern verschafften Kleist zwar manche erhebende Momente, auch manche äußeren Vorteile, wie die Unterbringung einiger seiner Theaterstücke an Bühnen, aber sie brachten Kleist nicht, was doch vor allem not that, in lebendige Berührung mit den breiteren Schichten des litterarischen Publikums. Einen peinlichen Ausgang nahm das Verhältnis Kleists zum Körnerschen Hause: Kleist gewann nämlich Körners Pflegetochter, Emma Kunze, lieb; die Beziehung zu dem musikalisch sehr begabten Mädchen fand aber nach dem „Soll" der Überlieferung dadurch ein Ende, daß Kleist auf heimlicher Verlobung und heimlichem Briefverkehr bestand, worein Emma nicht willigte. Die Einwirkung des Verhältnisses auf das Herzensleben des Mädchens kann nicht wohl sehr tiefgehend gewesen sein, da sie sich noch im Herbste 1808 anderweitig vermählte; die Einwirkung auf das Dichten Kleists, die man im „Käthchen" hat spüren wollen, ist meines Erachtens nicht nachweisbar.

Einschneidender für Kleists ferneres Leben war der Ausgang, den sein Verhältnis zu Goethe nahm. Auf die von Kleist mit dem Ausdruck tiefster Ergebenheit begleitete Übersendung des ersten Phöbusheftes antwortete Goethe mit der oben mitgeteilten Beurteilung der „Penthesilea“. Dazu kam der Mißerfolg des „zerbrochenen Kruges“, den Kleist mit gutem Grunde Goethe auf die Rechnung setzte. Was Wunder, wenn Kleist gegen den Olympier zornig entbrannte! Seinem Zorne machte er in einigen Epigrammen Luft. Jedenfalls war das Verhältnis zwischen Kleist und Goethe ein für allemal zerstört.

Die Buchhandlung fing sehr bald an, schwer unter der allgemeinen Lage des Buchhandels zu leiden. Von der Absicht, sein eigener Verleger zu werden, ist Kleist bereits im Juni 1808 ganz und gar zurückgekommen, denn in dieser Zeit steht er mit Cotta über ein von ihm herauszugebendes Taschenbuch in Verhandlung, zu dem er jedes Jahr ein Drama, für das laufende „das Käthchen“, zu liefern verspricht. Wie wenig Kleist gesonnen war, als Verleger seiner Werke sein Geschick in die eigenen Hände zu nehmen, zeigt folgende Stelle eines seiner Briefe an Cotta: „Was das Taschenbuch anbetrifft, so übergebe ich mich damit nunmehr, sowie mit Allem, was ich schreibe, ganz und gar in Ew. Hochwohlgeboren Hände.“

Der Verkauf der Theaterstücke zur Aufführung machte auch große Schwierigkeiten. Kleist erlebte außer der Aufführung des „zerbrochenen Kruges“ nur die Aufführung des „Käthchen von Heilbronn“; diese aber auch erst im Jahre 1810.

Das Schicksal des Phöbus endlich gestaltete sich, so wie es aus dem oben gemachten Ansatz, man möchte sagen, mit rechnerischer Notwendigkeit sich gestalten mußte. Vor allem war es der Mangel an Mitarbeitern, der das Journal zu Grunde richten mußte. Ein Blick in die Inhaltsverzeichnisse der einzelnen Stücke zeigt den Krebsschaden. Kleistsche Fragmente und Müllersche Fragmente überwiegen so einseitig, daß alles Sonstige nicht in die Wagschale fällt. Kleist gab vom Besten, was er hatte, aus der „Penthesilea“, dem „zerbrochenen Kruge“, dem „Käthchen“, dem „Michael Kohlhaas“; aber er gab eben nur Fragmente. Als Ganzes erhielten die Leser von dem Bedeutenderen nur die „Marquise von O.“ Abgeschreckt werden mußten die Leser aber geradezu durch die Fragmente des fragmentarischsten Kopfes, der zu denken ist. — Vom 6. Stück an erscheint der Phöbus nicht mehr im Selbstverlage der Herausgeber; mit dem Ende des ersten Jahrgangs hatte er sein Ende erreicht. — —

Isaac nennt den zweiten Abschnitt in Kleists Leben eine Schicksalstragödie. Diese Bezeichnung führt insofern irre, als es scheinen könnte, das Schicksal zermalme einen völlig Schuldlosen. Die Dresdener Zeit z. B. zeigt, wie fahrlässig Kleist in seinem Urteilen, Planen und Handeln war. Immerhin tritt aber dies Schuldmoment zurück hinter der Brutalität, mit der die Verhältnisse und die Menschen seine Hoffnungen zerstören.

6. Käthchen von Heilbronn.[1]) Überschaut man die bisherige Produktion Kleists, so fällt die Fülle der Kunstformen auf, in denen sich sein dichterischer Drang auslebt. Zu der Tragödie in shakespeareschem Stil, den Schroffensteinern, der Tragödie des idealen Einheitsstils, dem Robert Guiskard, der Tragödie des klassischen Stils, der Penthesilea, tritt nun mit dem „Käthchen“ „ein großes historisches Ritterschauspiel“. Nach Kleists eigener Bemerkung schlägt das neue Schauspiel mehr in die romantische Gattung als die übrigen. Als Schiller an seiner romantischen Tragödie, der Jungfrau von Orleans, arbeitete und bei der Arbeit durch die Unfügsamkeit des Stoffes behindert wurde, der sich nicht in wenige große Massen ordnen ließ und in Rücksicht auf Ort und Zeit in zu viele Teile zerstückelt werden mußte, kam er zu der Erkenntnis, daß sich der Dichter durch keinen allgemeinen Begriff von der Tragödie fesseln lassen dürfe, sondern es wagen müsse, bei einem neuen Stoffe die Form neu zu erfinden und sich den Gattungsbegriff immer beweglich zu erhalten. S. Wegweiser III. Abteil. S. 143. Auch Kleist läßt sich durch einen neuen Stoff zu einer neuen dramatischen Form bestimmen. S. unten!

Die Veranlassung zur Abfassung des „Käthchen“ war nach Bülow (S. 53) „gewissermaßen“ das schmerzliche Bedürfnis, seiner ungetreuen Geliebten, Julie Kunze, an der Heldin beispielsweise zu zeigen, wie man lieben müsse. Diese Annahme beruht auf einem chronologischen Irrtum; die entgegengesetzte Annahme, es habe gerade die Stimmung der jungen Liebe zu Julie Einfluß gehabt, ist eine überflüssige Hypothese. Wichtig ist, was Kleist über sein Schauspiel einer „geistreichen Verwandtin“ schreibt; er nennt das „Käthchen“ die „Kehrseite der Penthesilea“, ihren „anderen Pol“, „ein Wesen, das ebenso mächtig ist durch Hingebung als jene durch Handeln.“ Aus diesen Worten, die mit der Charakteristik der Heldin zugleich das Grundmotiv des Schauspiels offenbaren, ist m. E. auch das Wesentliche zur Beantwortung der Frage nach der Veranlassung zu entnehmen. Im gewissen Sinne kann man sagen, daß „die Penthesilea“ die Veranlassung zur Abfassung des neuen Schauspiels ist. Nicht als ob der Dichter etwa nach der Abfassung der „Penthesilea“ einen Stoff gesucht oder frei aus der Phantasie geschaffen habe, mittelst dessen er den polaren Gegensatz der Amazonenkönigin dramatisch darstellen wollte, wohl aber mußte die Anziehungskraft eines dem Dichter zufällig aufstoßenden derartigen Stoffes darum überaus groß sein, weil die Gegensätze einander fordern. Der Drang, ein durch Hingebung mächtiges Mädchen zur Heldin eines Dramas zu machen, war nun bei Kleist um so stärker, als der Idealtypus der Frau, wie er ihn selbst besaß, von dem in der Gestalt der Penthesilea verkörperten Typus sehr

[1]) Im August 1808 muß das Stück, von dem im Maiheft des Phöbus der erste Aufzug und die erste Szene des zweiten Aufzugs erschienen waren, vollendet gewesen sein.

weit ab und dem polar entgegengesetzten Typus sehr nahe lag. Penthesilea war Kleist (s. o.), Käthchen ist in ihrer unbedingten Hingabe das Mädchen, wie es Kleist liebte. Der Stoff aber, der Kleist zu einer dramatischen Verkörperung des der Penthesilea entgegengesetzten Frauentypus veranlaßte, war ein Balladenstoff, den Kleist jedenfalls aus G. A. Bürgers „Graf Walter“ einer Ballade „nach dem Altengländischen“ kannte. Hier fand er eine „Maid“, der ein Liebesblick aus dem himmelblauen und holden Auge des Geliebten mehr als sein rotes Gold, ein Liebeskuß aus seinem purpurroten und süßen Munde mehr als sein Land und seine Leute galt, die den ganzen Tag neben dem reitenden Grafen im Sonnenstrahl einherlaufen und hinter ihm her den Strom durchschwimmen mußte, die es über sich gewann, dem Geliebten zu seiner vermeintlichen Braut Glück zu wünschen, die ihr Roß zu Stall zog, ihr Nachtbrot von der Faust speisen und am Herd aufs Ohr sinken mußte, die aber endlich das Weib des Grafen wurde: in Summa: hier fand er ein durch Hingebung mächtiges Wesen.

Ehe nun der Dichter daran ging, nach dem Leitmotiv dieser Ballade einen Stoff zu erfinden, nahm er eine wesentliche Veränderung mit der psychologischen Natur der Liebe des Mädchens vor. Die Veranlassung dazu gaben ihm die Vorlesungen, die G. H. Schubert über „die Nachtseiten der Naturwissenschaft“ in Dresden hielt. (Gedruckt gab Schubert die Vorlesungen zuerst im Juli 1808 heraus.) Besonders kommt die 13. Vorlesung, die vom Magnetismus und verwandten Erscheinungen handelt, in betracht. Hier berichtet Schubert über den Zustand des eigentlichen Somnambulismus. Er erwähnt z. B., die magnetisch Schlafenden beantworteten alle ihnen vorgelegten Fragen mit der größten Lebendigkeit und Klarheit, ihr Zustand gleiche nur äußerlich dem Traumzustande, während er in Wahrheit mit demselben nichts gemein hätte, sie empfänden alles lebhafter und tiefer und seien sich ihrer viel klarer bewußt als im Wachen. Die Schlafenden wissen ferner nach Schubert genau, was sie im magnetischen Schlaf gesagt und empfunden haben; ferner wissen sie voraus, wann ihr geistiges Vermögen wieder jenen Zustand einer höheren Klarheit erlangen wird. Ausführlich berichtet Schubert über die tiefe Sympathie der Somnambulen mit dem Magnetiseur und anderen mit ihr und ihm im Rapport stehenden Personen; Patientinnen des Heilbronner Gmelin waren durch eine besondere und unwiderstehliche Zuneigung an einander gefesselt. Ferner macht Schubert auf die Verwandtschaft zwischen dem magnetischen Zustande und dem Scheintode aufmerksam, die sich besonders auch darin zeige, daß auch die vom Scheintod Erwachenden meist von ihrer Krankheit vollkommen geheilt, ja auf unbegreifliche Weise gestärkt seien. Endlich ist Schubert der Meinung, beim Somnambulismus und allen verwandten Erscheinungen werde das „brennbare Wesen“ (die Seele) schon teilweise und auf Momente frei, Momente, in welchen die menschliche Natur die Anker in eine schönere Heimat lichte. Die Parallelen bei Kleist s. II, 9 und IV, 2. Dabei aber ist entscheidend, daß Kleist die geheimnisvollen Vorgänge in der Seele Käthchens und Wetters nicht als natürliche im Sinne des Verfassers der Nachtseite der Naturwissenschaft, sondern als wunderbare, übernatürliche aufgefaßt sehen will. Der Geist des Grafen wird von einem „Cherubim“ in die Klause zu Heil-

bronn geführt, und der Graf ruft aus: „Was mir ein Traum schien, nackte Wahrheit ist's". Ganz deutlich wird die Absicht des Dichters III, 14, wo ein Cherub Käthchen aus dem einstürzenden Schlosse rettet. Wie in Schillers „Jungfrau" das Geisterreich in den natürlichen Verlauf der Dinge eingreift, so auch hier: Käthchen steht unter dem Schutz der himmlischen Geister, die auf ihr inneres und äußeres Geschick bestimmend einwirken. Vergleicht man allerdings unser Schauspiel mit der „Jungfrau" in Rücksicht auf die Breite und Stärke, die der Dichter der Einwirkung übernatürlicher Mächte gewährt, so fällt die geringe Eindringlichkeit auf, mit der Kleist die Mitwirkung der übernatürlichen Welt zur Geltung bringt. Ursprünglich war die Absicht des Dichters eine andere. Kleist klagt später einmal: „Das Urteil der Menschen hat mich bisher viel zu sehr beherrscht, besonders das Käthchen von Heilbronn ist voll Spuren davon. Es war von Anfang herein eine ganz treffliche Erfindung und nur die Absicht, es für die Bühne passend zu machen, hat mich zu Mißgriffen geführt, die ich jetzt beweinen möchte."

Besonderen Einfluß gewann Tieck, der sich derzeit in Dresden aufhielt, auf den Dichter. Tieck ist es auch, dem wir an einer sehr bedeutsamen Stelle den Einblick in die ursprüngliche Absicht des Dichters verdanken; er erinnerte sich nämlich einer Szene, die von Kleist zu seinem größten Bedauern späterhin unterdrückt wurde: Käthchen hat die Häßlichkeit der Kunigunde entdeckt; während sie nun auf dem Felsen wandelt, erscheint ihr unten im Wasser eine Nixe, die sie mit Gesang und Rede lockt; schon will sich Käthchen hinabstürzen; da wird sie von einer Freundin gerettet. Mit dieser Nixe würde eine dämonische Macht auf den Verlauf der Handlung eingewirkt haben. Wie in der „Jungfrau" Himmel und Hölle mithandeln, so würde in dem „Käthchen von Heilbronn" dem Geist aus lichter Höhe der Geist aus der dunklen Tiefe entsprochen haben. Vor allem hätte Kleist, wenn er jene Szene nicht den Forderungen der Bühne geopfert hätte, den Boden bestimmt bezeichnet, auf dem sich nach seiner Meinung die ganze Handlung abspielen sollte. Man würde dann das Schauspiel als ein dramatisiertes Märchen erkannt und es unter dieser Kategorie gewürdigt haben. Indem Kleist auf jene Szene verzichtete, setzte er sich sehr stark all den Mißdeutungen aus, welche die Folge einer Beurteilung unter falschem Gesichtspunkt ist.

Die vielfach, auch noch von Brahm ausgesprochene Vermutung, nach Kleists ursprünglicher Absicht habe nur Käthchen und nicht auch Graf Wetter die „Vision" haben sollen, ist falsch, schon darum, weil der Dichter den Vorgang nicht als Vision, sondern als real angesehen wissen will. Immerhin bleibt „Käthchen von Heilbronn" trotz jener Auslassung ein dramatisiertes Märchen, an dem ein reiner Genuß nur möglich ist, wenn man eben das thut, was nach Brahm (S. 238) entbehrlich ist, d. h. wenn man, die Voraussetzungen des Dichters teilend, mit ihm auf den Boden des Märchens hinübertritt.

Eine einfache Folge der eben dargelegten Tendenz des Dichters war die Verlegung der Handlung in die romantische Zeit, in das Mittelalter.[1]) Kleist, der sonst mit souveräner Unabhängigkeit und, ohne unter das Gesetz des Zeitgeistes zu fallen, dichtet, steht in dem „Käthchen" unter dem Einfluß der Romantik, als deren normale Dichtungsart nach Gervinus (Gesch. d. deutsch. Dicht. 5, 731) das Märchen im weiteren Sinne, in dem es alle das Wunderbare benutzende Poesie einschließt, gelten kann.

Der dramatische Charakter des „Käthchen" ergiebt sich aus der Natur der handelnden Personen und der Stellung, die ihnen der Dichter im Spiel und Gegenspiel zu einander giebt. Die Titelheldin ist eine Natur, wie sie die „dramatische Dramatik", das moderne Drama, in der Stellung des Protagonisten nicht verwerten könnte; denn Käthchen entscheidet sich nicht mit klarem Selbstbewußtsein frei aus sich heraus; ihr Handeln beruht nicht auf Selbstbestimmung, sondern auf Bestimmung durch eine von außen und zwar von oben her auf sie einwirkende Macht; sie weiß nicht, von wannen der sie bestimmende Geist kommt und wohin er führt; nicht sie will, sondern „es" will in ihr, und sie vermag auch nicht mit dem Lichte des Selbstbewußtseins dieses „Es" zu erkennen, das von der Tiefe ihres unbewußten, ihres Traumlebens aus wirkt. „Ich weiß es nicht", ist ihre Antwort auf die Frage nach dem, was sie aus ihres Vaters Hause getrieben habe und an den Grafen Wetter fessele (I, 2). Keine freie, ihr selbst durchsichtige Neigung, aber auch keine Leidenschaft wie die der Penthesilea, der gegenüber der Mensch zwar die Selbstbestimmung, aber nicht das Selbstbewußtsein verliert, verbindet Käthchen mit dem Grafen; es ist vielmehr eine magische Gewalt, die sie an den Grafen kettet. Ihr Handeln fällt demgemäß nicht unter den teleologischen Gesichtspunkt und unter den kausalen nur insofern, als ihr Handeln nicht verursacht ist, sondern selbst verursacht. Eine solche Natur kann natürlich nicht die Trägerin eines eigentlichen dramatischen Spiels oder Gegenspiels werden; wenigstens nicht da, wo es sich um ihr Verhältnis zum Grafen handelt: der Gegensatz von Wille und Wille ist innerhalb dieses Verhältnisses unmöglich. Nun wäre ja an sich möglich, außerhalb dieses Verhältnisses der Heldin Energie des Willens zu geben und sie zur Thäterin ihrer Thaten zu machen, der Dichter aber hat seinem Käthchen überhaupt die größte Bestimmbarkeit und Weichheit gegeben. So kommt es auch nicht zu einem Gegenspiel zwischen Käthchen und Kunigunde. Damit vermeidet der Dichter einen störenden Dualismus, denn wenn Kleist hier, wie es Brahm für mög-

---

[1]) Daß Kleist im „Käthchen" Beziehung auf seine Gegenwart gesucht habe, und daß in der „intimen (?) Gestaltung einer mächtigeren und prächtigen Vergangenheit des Vaterlandes" ein Beweis für seinen neuerwachten Heimatssinn zu sehen sei (Brahm S. 232), ist irrig; Kleist selbst kennzeichnet im 52. Briefe an Ulrike das „Käthchen" ausdrücklich als ein Stück, das im Gegensatz zur Hermannsschlacht keine Beziehung auf die Gegenwart habe.

lich zu halten scheint (S. 243), „den aufgehäuften dramatischen Zündstoff" hätte explodieren lassen, so würde er seine Heldin als eine Natur gekennzeichnet haben, die einerseits der Einwirkung einer höheren Macht sich willenlos beugt, andrerseits aber Willensenergie zu leidenschaftlichem Kampfe besitzt. Unmöglich, wie gesagt, wäre ein solches Verfahren nicht, da dem magisch einwirkenden absoluten Willen gegenüber auch ein starker Wille sich beugt, aber der Dichter verhindert durch sein entgegengesetztes Verfahren, daß man gerade in dem Gebiete an das Wunderhafte besonders stark erinnert wird, in dem es, obwohl am wenigsten sinnenfällig, am meisten auffällt, im Innenleben des handelnden Menschen. Vor allem aber schafft Kleist, indem er den Charakter seiner Titelheldin als weich darstellt, in ihr eine echte Märchenheldin: nicht die Naturen, die ihr Schicksal selbst in die Hand nehmen, sind die Lieblingsgestalten der Märchen, sondern solche Naturen, die leidend ihr Schicksal empfangen.

Kunigunde steht im scharfen Kontrast zu Käthchen: in ihrem dämonischen Wollen verkörpert sich der böse Wille; während Käthchen ganz Hingabe ist, ist Kunigunde ganz leidenschaftliche Begierde; während jene unter einem fremden Gesetz steht, ist Kunigunde sich selbst Gesetz; während jene thut, was sie muß, thut diese, was sie will. Kunigunde ist eine durchaus dramatische Figur: in klarer Selbstbestimmung setzt sie sich die Zwecke, die sie dann mit thatkräftigem Willen durchführt. Die Absolutheit ihres bösen Willens, die durch keine mildernden Züge eingeschränkt wird, macht sie hervorragend geeignet zur Trägerin des bösen Prinzips in Kleists Märchendrama. Bedauerlich ist, daß Kleist den Eindruck des Charakters durch die allzu drastische Ausmalung ihrer Toilettenkünste beeinträchtigt hat. Außer mit Käthchen steht Kunigunde mit dem Grafen Wetter im Spiel. Daß es aber auch in diesem Verhältnis nicht zu energischer Wirkung und Gegenwirkung kommt, das liegt an dem Charakter des Grafen. Graf Wetter vom Strahl ist ein ritterlich thatkräftiger Mann, dem die Lust am Kampf die Schienen seines Panzers sprengt (I, 1); in seinem Gemütsleben sind Strenges und Zartes, Härte und Weichheit mit einander verbunden. Er ist ein Mensch der That und des unmittelbaren Gefühls; hingegen fehlt ihm das abwägende sittliche Feingefühl: er durchschaut das Spiel, mit dem Kunigunde sein Herz gewinnen will, nicht, so grob es ist; ja auch ihre Unbarmherzigkeit Käthchen gegenüber (III, 12 fg.) öffnet ihm die Augen nicht; erst nachdem er sich als Opfer der Toilettenkünste Kunigundes erkannt hat, verwünscht er seine Seele, die „auf dem Markt der Welt" die Dinge mit falschem Maße mißt (V, 6). Es ist bezeichnend, daß der Dichter ihn nicht einmal vor eine sittliche Entscheidung stellt. Er ist nicht ein Mann, der sich sein Schicksal selbst schafft; sein Schicksal wird ihm zuteil. Sein Handeln bestimmt er nicht nach sittlich freier Entscheidung zwischen dem Für und Wider. Auch sein Entschluß, das Käthchen sich zu vermählen, ist alles andere nur keine sittliche That. Ein solcher Charakter würde in einem modernen Charakterdrama nicht im Vordergrunde stehen können; er eignet sich aber vortrefflich

für das romantische Märchenschauspiel Kleists. — Das Gegenspiel zwischen dem Grafen und Friedeborn verläuft in seinem ersten Stadium (I, 1 fg.) in den Formen einer Gerichtsverhandlung, im zweiten (V, 1) in den Formen eines Gottesgerichts, in keinem Falle kommt es zu einem eigentlich dramatischen Gegenspiel.

Die Handlung entwickelt sich mithin nicht aus Spiel und Gegenspiel; sie rückt vielmehr in epischer Manier vorwärts. Das Ziel der Handlung ist die Vereinigung der beiden Liebenden, zu der sie bereits durch höheren Willen vorausbestimmt sind. Der erste Einschnitt im Verlauf der Handlung liegt nach der ersten Szene des II. Aufzuges: der Graf, obwohl von der Frauentugend, der Makellosigkeit und dem Liebreiz Käthchens innerlich überzeugt, ist entschlossen, sie nicht zum Weibe zu nehmen, weil sie von bürgerlicher Abkunft ist. In der dem Ziele gerade entgegengesetzten Richtung wird die Handlung nun von der 2. Szene des II. Aufzugs, mit der ein ganz neues Kapitel anfängt, bis zum Schluß desselben geführt: der Graf glaubt in Kunigunde, die seinen Sinn geblendet hat, die Braut, die ihm im „Sylvesternachtstraum" gezeigt ist, zu erkennen. Der III. Aufzug zeigt dem Grafen die aufopfernde Liebe Käthchens und die unbarmherzige Kälte Kunigundes; die Handlung aber rückt ihrem Ziele nicht näher. Ein entscheidender Ruck auf das Ziel hin geschieht (und zwar ohne allen Zusammenhang mit den Vorgängen des III. Aufzugs) in der Holunderbuschszene des II. Aufzugs: Käthchen wird vom Grafen als die Braut seines Traumes erkannt. Nur ein Umstand bleibt unaufgeklärt, wie Käthchen die Tochter des Kaisers sein kann. Ehe sich der Graf Aufklärung verschafft, wird nun aber Käthchen das Ziel des tödlichen Hasses der Kunigunde, deren Häßlichkeit sie geschaut hat. Das Glück des Grafen und Käthchens, das bereits gesichert schien, gerät in die größte Gefahr. Der V. Aufzug endlich bringt die Erkennung und Anerkennung Käthchens durch den Kaiser, die Erkennung Kunigundes durch den Grafen. Zuletzt erkennt sich Käthchen als die Braut des Grafen. Aus dieser Überschau ergiebt sich, daß für den Gang der Handlung die verschiedenen Erkennungen entscheidend sind. Nicht das, was die Personen thun, sondern was sie erkennen, bestimmt den Lauf der Dinge.

Der Stil unseres Schauspiels ist also nicht, was vom Stil des „dramatischen" Dramas gilt, vorwärtsdringend und spannend. Er kann dies schon darum nicht sein, weil die Handlung kein Kontinuum, keine zusammenhängende Reihe von Thaten ist. Vielmehr ist es für den Gang der Handlung charakteristisch, daß immer wieder neue Anfänge gesetzt werden. Auffallend ist diese Führung der Handlung z. B. II, 2, wo die entscheidende Wendung eintritt und zwar ohne einen straffen Zusammenhang mit dem, was früher geschehen ist. Die beiden Handlungen des Stücks, deren Mittelpunkte Käthchen und Kunigunde sind, hat der Dichter zwar ineinander verschlungen; mit Unrecht aber nennt Isaac, gegen Brahm sich wendend, die Doppelhandlung eine „organisch geeinte" (Isaac a. a. O. S. 400). Organisch geeint ist die Handlung darum nicht,

weil in in keinem entscheidenden Punkte des Verlaufs der Gesamthandlung die eine Handlung die andere innerlich bedingt. Ganz entsprechend der eben gekennzeichneten Natur der Handlung ist die Zulassung des Zufalls, den der strenge Dramenstil verpönt. Man beachte vor allem, wie stark der Zufall mitwirken muß, damit Käthchen Kenntnis von dem Plan des Rheingrafen gegen ihren Herrn bekommt. Auch für die Episode hat Kleist in seinem Schauspiel Raum (IV, 1). Besonders stark emanzipiert sich Kleist von den Forderungen des dramatischen Stils in der Behandlung des Monologs. Während er in den Dramen, wo er nach dem strengen Stil arbeitet, den Monolog nur spärlich und dann immer dramatisch verwertet, gestattet er sich im „Käthchen" einen Monolog wie den des Kaisers, der das Bedürfnis fühlt, „den vier Wänden" sein „Geheimnis" anzuvertrauen, dessen Mitwisser der Zuschauer werden muß. Eine einfache Folge der gesamten Anlage des Dramas ist auch der undramatische Charakter des Dialogs. In keiner einzigen Szene trifft Geist auf Geist wie Schwert auf Schwert; sehr oft dreht sich das Gespräch um das, was geschehen ist. Äußerst bequem ist die Technik der Exposition: durch den ausführlichen Bericht Theobalds und des Grafen (I, 1) erfährt man alles Wissenswerte aus der Vorgeschichte Käthchens und ihres Verhältnisses zum Grafen. Wie wenig diese Lässigkeit in der Technik auf technischem Unvermögen beruht, beweist er durch die 2. Szene des I. Aufzugs, in der er in der lebendigsten Weise durch das Inquisitorium des Grafen (Kleist liebt die Form des Inquisitoriums) das Verhältnis zwischen Käthchen und dem Grafen exponiert.

Ein häufiger Ortswechsel widerspricht dem Wesen der großen Tragödie, weil große Leidenschaften sich ohne Unterbrechung auswirken müssen. Mit Recht aber gestattet sich Schiller bei seiner romantischen Tragödie einen gemäßigt freien Ortswechsel. Ebenso liegt für Kleist in der Natur seines Schauspiels die Rechtfertigung des öfteren Ortswechsels. Wenig störend ist der Ortswechsel namentlich im zweiten, aber auch im dritten Aufzug, wo durch den Ortswechsel Abschnitte entstehen, die Glieder einer einheitlichen äußeren Handlung sind. Nicht berechtigt erscheint der Ortswechsel nur in den wenigen Fällen, in denen, wie z. B. in den Szenen V, 2 und 3, der Inhalt der durch die Einheit des Orts verbundenen Szenengruppe zu dürftig und zu wenig geschlossen ist. —

Alles bisher zur Charakteristik des „Käthchen" Gesagte soll den ästhetischen Gesichtswinkel bestimmen, unter dem man das Schauspiel betrachten muß, wenn man dem Dichter gerecht werden und sich selbst die Freude eines Genusses sichern will, der nicht durch unberechtigte Kritik, durch ein Messen an einem falschen Maßstabe verkümmert wird. Ein Kleist, der gleich nach dem „Käthchen" ein Meisterwerk der Technik in seiner Hermannsschlacht schuf, hat allen Anspruch darauf, daß man ihm das Recht zuerkennt, welches Schiller ausübte, wenn er es wagte, sich den Gattungsbegriff des Dramas immer beweglich zu halten und bei einem neuen Stoff eine neue Form zu finden. Wird das „Käthchen

von Heilbronn" richtig klassifiziert, d. h. als ein romantisches Märchenschauspiel gefaßt, so fällt die Mehrzahl der erhobenen kritischen Bedenken weg; so wird man, um ein Beispiel statt vieler zu geben, die kaiserliche Abkunft Käthchens nicht mit Bulthaupt (S. 417) „die Achillesferse" des Stücks nennen und mit Bulthaupt und Brahm dem Dichter als eine „hochadelige Schrulle" (Bulthaupt) auf sein persönliches Konto setzen. Bei dieser Beurteilung ist der Boden völlig verkannt, auf den der Dichter sein Schauspiel gepflanzt hat. Man hat kein Recht, das eigene sittliche Empfinden, das allerdings an dem Schicksal des alten Theobald ernsten Anstoß nehmen muß, als Norm an das Märchenschauspiel heranzubringen. Die Mittel, mit denen das Märchen seinen Helden zu seinem Glück verhilft, sind eben nicht immer so, daß unser sittliches Empfinden sie billigt.

Hat man den richtigen Standpunkt dem Schauspiele Kleists gegenüber gewonnen, so erschließt die Dichtung eine Fülle von Schönheit. Man freut sich der äußeren Herrlichkeit, die das Stück mit seinen malerischen Szenerien und seinem ritterlichen Pomp den Sinnen darbietet. Man lebt sich gern in die mittelalterliche Welt ein, die Kleist nicht in einem auf historischen Studien beruhenden geschlossenen Gesamtbilde, sondern in mehr zusammenhangslosen Einzelbildern darstellt. Man genießt die Partien, in denen die äußere Handlung in kräftiger Sinnenfälligkeit und lebhafter dramatischer Bewegung verläuft, man verweilt aber auch gern dort, wo der Dichter malend stehen bleibt. Man beschaut mit Genuß die in kräftigen Strichen dem Zuschauer vor die Augen und vor die Seele gemalte Charakterwelt, in der das Empfinden, Wollen und Handeln seinen graden und kräftigen, durch keine Reflexion und differenzierte Charakteranlage abgelenkten Lauf nimmt. Man giebt sich dem Zauber hin, der die Märchengestalt Käthchens umfängt, erquickt von der echt Kleistschen Naivetät dieser Gestalt und der süßen Schönheit, in der sich die wundergewirkte Liebe des Mädchens offenbart. — Die Märchendichtungen Tiecks sind nur noch für den Litteraturhistoriker vorhanden, Kleists „Käthchen" lebt fort und wird so lange fortleben, als man die Fähigkeit hat, sich in die Welt, der es angehört, ungeteilten Herzens hineinzuempfinden.

Michael Kohlhaas.

I. Didaktische Bemerkungen über die private Lektüre der Novelle.

Während bei den bisherigen Werken Kleists eine Behandlung in der Schule ausgeschlossen erscheint, ist der Michael Kohlhaas der zeitlichen Anordnung nach das erste Werk, mit dem er Bürgerrecht in der höheren Schule gewinnt. Man könnte eine Behandlung des Kohlhaas in der Schule um der Kunstgattung willen verpönen, welcher derselbe angehört. Indes hat meines Erachtens die Schule die Pflicht, auch die Novelle in den Kreis der von ihr behandelten Dichtungsarten zu ziehen.

Die Novelle und der ihr wesensverwandte Roman nehmen eine solche Breite in dem litterarischen Leben der modernen Kulturvölker ein, daß die Schule ihre Aufgabe, ihre Schüler zum ästhetischen Genuß der litterarischen Schätze der Nation zu erziehen, auch auf diese Kunstformen ausdehnen muß. Daß man sich dieser Pflicht bisher, soweit ich sehe, noch nicht in grundsätzlicher Weise bewußt geworden ist, liegt vor allem in der Geringschätzung des ästhetischen Werts der in Rede stehenden Dichtungsarten seitens der älteren Ästhetik. So sehr indes das abschätzige Urteil durch die Unsumme dichterisch wertloser, den Namen Roman und Novelle usurpierender Hervorbringungen der Tageslitteratur gerechtfertigt erscheint, so wenig hält es Stich gegenüber einer Beurteilung dieser Dichtungsarten vom Standpunkt ihrer Idee aus. Jedenfalls sind Roman und Novelle Formen, welche der Inhalt des modernen Lebens gebieterisch fordert, wenn er zur dichterischen Darstellung kommen soll. Man erwäge ferner, daß die Teilnahme vieler Gebildeten an dem litterarischen Leben des Volkes sich überwiegend auf Roman und Novelle richtet. Endlich ist die Produktion auf dem Gebiete dieser Kunstformen vielfach so unkünstlerisch und so sehr ausschließlich auf den Stoffreiz abgesehen, daß man dringend wünschen muß, es möchte der durch die höhere Schule hindurchgegangene Teil des „Lesepublikums“ an die Lektüre von Novelle und Roman richtige ästhetische Anschauungen heranbringen und die Maßstäbe besitzen, nach denen Wert und Unwert der diesen Dichtungsarten angehörigen Werke zu bemessen ist.

Ist die Verpflichtung der Schule, die Novelle in den Kreis der von ihr behandelten Dichtungsarten zu ziehen, anerkannt, so wird man es mit Freuden begrüßen, daß man in Kleists Michael Kohlhaas eine Novelle von so hohem dichterischen Wert, so bedeutendem Gehalt, so typisch reiner Form besitzt.

Nach dem bisher Gesagten wird bei der schulmäßigen Behandlung unserer Novelle das Augenmerk vor allem auch darauf gerichtet werden müssen, daß sie nicht nur an sich als Kunstwerk verstanden wird, sondern daß auch an ihr als einem Typus die Formgesetze der Novelle gewonnen werden.

Die Bedeutsamkeit des Inhalts und die Fülle sowie die Wichtigkeit der bei der Lektüre zu beachtenden Gesichtspunkte würde bei dem Michael Kohlhaas die Form der Klassenlektüre rechtfertigen. Da es indes gilt, durch die Lektüre der Novelle für späterhin zu selbständigem ästhetischen Genießen von Werken dieser Dichtgattung zu befähigen, so empfiehlt es sich, den Michael Kohlhaas zunächst privatim lesen zu lassen. Der Zweck des privaten Lesens kann selbstverständlich nicht etwa nur die „Inhaltsangabe“ sein, vielmehr wird der Lehrer vor dem Beginn der Lektüre eine Anzahl von Gesichtspunkten aufstellen, unter denen die Lektüre, d. h. das legere, relegere, repetere, zu geschehen hat. Die Frucht einer Lektüre unter solchen Gesichtspunkten würde die Lösung kleiner Aufgaben sein. Wieviele und welche Gesichtspunkte aufgestellt

werden, darüber entscheidet die Fähigkeit der Lesenden. Die Aufgaben werden am besten zur schriftlichen Bearbeitung gegeben, doch erscheint bei manchen mündliche Berichterstattung als gerechtfertigt. Ein Teil der Aufgaben, und zwar der das Wesentliche betreffende, ist von der ganzen Klasse zu bearbeiten; bei einer zweiten Gruppe ist freie Wahl zuzulassen, damit der verschiedenen Begabung und Neigung der Schüler ihr Recht wird. Diese Arbeitsteilung ermöglicht die Wahrnehmung der vielseitigsten Interessen. Die Grenze zwischen der privaten Arbeit der Schüler und der gemeinsamen, vom Lehrer geleiteten Arbeit in der Klasse ist fließend. Jedenfalls ist die gesamte häusliche Arbeit einer genauen Kontrolle zu unterziehen. In einzelnen Fällen wird es sich empfehlen, der privaten Thätigkeit der Schüler die Vorarbeiten für die abschließende Arbeit in der Klasse zuzuweisen; z. B. kann der Schüler für die Charakteristik des Helden das Induktionsmaterial sammeln und ordnen, während der gemeinsamen Arbeit die eigentliche Charakteristik verbleibt.

In welcher Klasse der Michael Kohlhaas zu behandeln ist, hängt vor allem davon ab, welche Werke des Dichters man sonst noch für die Schullektüre auswählt. Zwar ist es an sich angängig, die Novelle allein, außer Zusammenhang mit anderen Werken Kleists zu behandeln; indes ist es wegen der Eigenart dieses Dichters rätlich, diejenigen seiner Dichtungen, die man überhaupt berücksichtigen will, auf einer Klassenstufe zu behandeln. Will man z. B., wofür vieles spricht, den Prinzen von Homburg in der Untersekunda statarisch lesen, so wäre die private Lektüre des Michael Kohlhaas auf dieser Klassenstufe angezeigt. Will man sich die Einführung des Schülers in die Kleistsche Dichtung für eine höhere Klassenstufe aufsparen, so empfehle ich, damit derselbe ein nachhaltiges und vielseitiges Interesse an Kleist gewinnt, diejenigen drei Werke, welche die Berücksichtigung durch die Schule fordern, den Michael Kohlhaas, die Hermannsschlacht und den Prinzen von Homburg, in Prima nach der oben bezeichneten Methode privatim lesen zu lassen. Die Verlegung der Kleistschen Dichtungen in das Pensum der Untersekunda oder Prima ist jedenfalls darum geboten, weil die Geschichte in diesen beiden Klassen in eben die historischen Verhältnisse einführt, unter deren Einfluß Kleist bei jenen drei Dichtungen gestanden hat.

Eine fruchtbare Vorbereitung auf die Lektüre des Michael Kohlhaas ist eine Darstellung von Kleists Leben bis zu der Periode, in welcher der Dichter jene drei Werke geschaffen hat. Namentlich würde man auf diese Weise in Prima, wo die inneren Erlebnisse des Dichters zum Verständnis gebracht werden könnten, die fruchtbarste Erwartung, ich möchte meinen, die hochgradigste Spannung auf seine Werke zu erwecken vermögen. Das Recht, die Schüler der oberen Klassen in das Leben Kleists einzuführen, ist oben S. 3 fg. nachgewiesen worden. Will man sich bei dieser Einführung auf ein Mindestmaß beschränken, so empfiehlt es sich, den Gesichtspunkt: „Kleists Dichterwerden" durchzuführen. In diesem Falle würde nach einer kurzen Schilderung des für das Werden

eines Dichters so ungünstigen Milieus, in das sich Kleist durch seine Geburt und durch seine erste Berufswahl gestellt sah, sowie nach der gleichfalls kurz abzumachenden Darstellung seines neuen Lebensplans zunächst die Würzburger Reise ausführlicher zu behandeln sein; der Nachdruck ist dabei auf den tiefen Ernst, mit dem Kleist um die Gewißheit über seinen dichterischen Beruf ringt, zu legen (s. o. S. 24 f.). Hier wie auch sonst sind thunlichst die Stellen aus den Briefen Kleists herbeizuziehen. Als Proben für die Eigenart der dichterischen Einbildungskraft Kleists können die oben S. 30 fg. mitgeteilten Schilderungen dienen. Die Gewißheit über seinen Beruf zur Dichtung brachte Kleist als das Ergebnis der Reise mit nach Hause; vergl. den Ausdruck des gehobensten Glücksgefühls oben S. 35, 38. Aber diese Gewißheit wird — ein Moment von tragischer Bedeutung — wieder erschüttert (S. 39).

Über die nun folgenden Abschnitte, Kleists Bruch mit der Wissenschaft und die Pariser Reise, kann schnell hinweggegangen werden. Mit Kleists Übersiedelung in die Schweiz beginnt eine neue Periode in seinem Schaffen (S. 67 fg.); bei der Behandlung derselben ist die Art und Weise des Kleistschen Schaffens, sein gegen den eigenen Körper und gegen das eigene Gemüt völlig rücksichtsloses Arbeiten zu betonen (S. 70). Bei der Erwähnung der Schroffensteiner kann auf den dramatischen Stil hingewiesen werden, in dem diese Erstlingstragödie geschrieben ist, vorausgesetzt, daß die Schüler mit dem Schlagwort: „Shakespearesche Dichtweise“ bestimmte Vorstellungen verbinden (S. 87 f.). Der Schwerpunkt der biographischen Einleitung liegt in dem oben mit „Zusammenbruch“ überschriebenen Abschnitt. An der Hand der Briefe Kleists ist die gewaltige Tragik dieses Abschnitts seines Lebens voll zu entfalten (s. o. S. 89—98): der Hochflug des Dichters nach dem Ideal der Tragödie, das Pathos, mit dem er dem vorgesteckten Ziele nachstrebt, die Hybris, die ihn beherrscht, und dann der Zusammenbruch, die unerbittliche Strenge des Selbstrichters, die herbe Resignation — das sind Momente, welche den Schüler mit den tragischen Affekten der Furcht und des Mitleids dem Dichter gegenüber erfüllen müssen.

In diesem Zeitabschnitt tritt eins aufs deutlichste heraus, daß bei Kleist, wie bei keinem unserer großen Dichter, Leben und Dichten eins sind; ein Leben ohne Dichten ist für ihn inhaltsleer. Während bei allen anderen Dichtern, die der Schüler kennen lernt, in erster Linie bei Goethe, eine Reihe von anderen Lebensinteressen neben dem dichterischen Schaffen besteht, geht Kleist ganz und gar, mit allen Kräften seines Personenlebens, in der Dichtung auf.

Um eine deutliche Vorstellung von dem Ziel des Dichters vor dem Zusammenbruch zu geben und um zugleich die dichterische Kraft zu veranschaulichen, welche er an die Erreichung dieses Zieles zu setzen vermochte, mag man das Guiskardfragment berücksichtigen. — Da von den ersten Werken der „Meisterjahre“ keins zu einer schulmäßigen Behandlung

sich eignet[1]), so genügt es, kurz seine Rückkehr zur Dichtung (die Stimmung und die Art dieser Rückkehr), sowie die Bahnen zu erwähnen, in denen sich die neue schöpferische Thätigkeit Kleists bewegt (S. 119 fg.). Dabei würde besonders zu betonen sein, daß sich Kleist in schneller Folge in verschiedenen Dichtungsarten, der Novelle, dem Lustspiel, dem Trauerspiel und dem romantischen Schauspiel, bethätigt und jedesmal die besonderen Gesetze der einzelnen Dichtungsarten streng beobachtet. Das Merkzeichen dieser Epoche im Gegensatz zu der ganzen Guiskardepoche ist klares, maßvolles, zielbewußtes Streben. — Da mit dem Michael Kohlhaas der Einfluß der politischen Gefühle Kleists auf seine Dichtung beginnt, so charakterisiere man noch zur Einführung in die Novelle die beiden früheren Stadien, die Kleists Verhältnis zu dem politischen Leben seiner Zeit durchläuft (s. o. S. 121). Will man nach dem Abschluß der Lektüre des Kohlhaas oder noch weiterer Dichtungen Kleists (der Hermannsschlacht und des Prinzen von Homburg) den katastrophischen Ausgang seines Lebens berichten, so kann man entweder vor dem Beginn dieser Lektüre am Ende der biographischen Einführung oder auch (was mir empfehlenswerter erscheint), bevor man zu dem Bericht über die Schlußkatastrophe übergeht, die lange Reihe der äußeren Mißerfolge aufzählen, von denen Kleists künstlerisch so erfolgreiches Arbeiten in den Meisterjahren begleitet war, und in denen die mildernden Umstände für den unrühmlichen Tod des Helden liegen.

Das im Bisherigen bestimmte Mindestmaß der biographischen Einführung genügt zwar dem didaktischen Zweck einer das Interesse erweckenden Vorbereitung auf die private Lektüre unserer Novelle vollauf. Indes soll hier noch einmal darauf hingewiesen werden, daß namentlich in dem ersten Hauptabschnitt von Kleists Leben, auch abgesehen von dem unter dem Gesichtspunkt: „das Dichterwerden Kleists" bereits Herausgestellten, so viel an Bildungswerten enthalten ist, daß eine breiterangelegte biographische Einleitung ihr gutes Recht hat. Gönnt man der Biographie größeren Raum, so ist man in der Lage, den Beziehungen zwischen dem Personenleben des Dichters und seinem Dichten nachzugehn; so gewinnt der Schüler das Vollbild einer höchst eigenartigen, aber wegen der geringen Differenzierung ihres Charakters doch durchsichtigen Persönlichkeit; des weitern kann eine Anzahl bedeutsamer Beziehungen zwischen Kleist und dem Kulturleben seiner Zeit aufgedeckt werden, wie sie z. B. in dem individualistischen Lebensideal oder in seinem Entschluß, eine bäuerliche Existenzweise zu führen, erkennbar sind. Außer dem biographisch-genetischen, dem charakterologischen und dem kulturhistorischen

---

[1]) Nach der Angabe Zürns in der Vorrede zu seiner Erklärung der Hermannsschlacht hat „der zerbrochene Krug" Eingang in die Schule gefunden. Es wäre mir von Interesse, zu wissen, wie die dem Lustspiel Zutritt Verschaffenden über die Bedenken hinwegkommen, die mancherlei Einzelnes in diesem übrigens durch seine wundervolle Technik, sein dramatisches Leben, seine Komik und vieles Andere sehr sich zur Schullektüre empfehlenden Lustspiel dem Erzieher erweckt.

Gesichtspunkt kommt aber endlich noch der ethische Gesichtspunkt in Betracht. Eine ethische Betrachtung von Kleists Lebensführung ist meines Erachtens vom Standpunkt des erziehenden Unterrichts im Interesse der Bildung des sittlichen Urteils durchaus zu billigen, ja zu wünschen. In vielen Beziehungen musterbildlich, ist diese Lebensführung auch da, wo sie unter ethischem Gesichtspunkt als verkehrt erscheint, im hohen Maße geeignet, gerade Jünglinge auf der Alters- und Entwickelungsstufe der Schüler oberer Klassen zur Bildung richtiger sittlicher Werturteile über entscheidende Fragen der Lebensführung anzuleiten. Es versteht sich von selbst, daß man den Schüler nicht zu einem vorlauten Urteilen von außen her zuläßt; vielmehr wird man ihn zum Messen am Ideal (s. z. B. oben S. 12 f.) anhalten und ihn zugleich auf die Kritik hinweisen, welche in den späteren Erfahrungen und Schicksalen des Dichters liegt (s. z. B. S. 14). Um nur einen der ethischen Begriffe zu nennen, die durch Kleists Leben beleuchtet werden, sei an den Begriff Beruf erinnert, einen der Grundbegriffe der neueren Ethik.

Die Methode der biographischen Einleitung anlangend, so ist die Anlage der von mir unter dem Titel „Aus Kleists Leben" auf diesen Blättern gegebenen und großenteils für die didaktische Benutzung bestimmten Materialien derart, daß bei der didaktischen Verwertung neben der erzählenden Darstellung des Lehrers, der gegenüber der Schüler sich nur aneignend verhält, das Unterrichtsverfahren angewandt werden kann, bei dem der Lehrer zwar das Thatsächliche darstellend mitteilt, dann aber in gemeinsamer Arbeit mit dem Schüler das Mitgeteilte bearbeitet. Bei dieser Bearbeitung denke ich z. B. an die Behandlung der zahlreich mitgeteilten Briefstellen, deren Stimmungsgehalt vom Schüler ermittelt und aus denen der Stoff zur Charakteristik des Dichters gewonnen werden soll, oder etwa an den „Lebensplan" und den Studienplan des Dichters, die einer Wertbeurteilung unterzogen werden sollen. —

Nach Willmann[1]) hat die Erklärung eines Sprachwerkes als eines Ganzen eine doppelte Aufgabe; sie soll einerseits das Werk aus seinem Grundgedanken verstehen machen und andrerseits das Werk „in seinen organischen Beziehungen zu andern" erblicken lassen. Diese Beziehungen sind aber nach Willmann von dreierlei Art: 1. die Beziehungen zu anderen Erzeugnissen desselben Verfassers, 2. zu Produkten derselben Kunstform und 3. zu der Periode des geistigen Lebens des Volkes, zu dessen Litteratur es gehört. Abgesehen davon, daß es sich bei der dritten Gruppe von Beziehungen nicht um Beziehungen zu anderen Werken handelt, erregen diese Anschauungen auch sonst ernste Bedenken. Ein Werk könnte man nur dann aus einem Grundgedanken verstehn, wenn es durch die Arbeit des Dichters aus einem Grundgedanken schöpferisch organisiert wäre. Allerdings hat Goethe behauptet, Shakespeare lege einen Begriff (eine Grundidee) in den Mittelpunkt und beziehe auf diesen die Welt

[1]) Didaktik als Bildungslehre II, S. 384 f.

und das Universum; die Beispiele aber, die er für diese Behauptung beibringt, zeigen die Irrigkeit seiner Anschauung, behauptet er doch, im Cäsar beziehe sich alles auf den Begriff, daß die Bessern den obersten Platz nicht wollten eingenommen sehn, weil sie irrig wähnten, in Gesamtheit wirken zu können. (Vergl. Ulrici: Shakespeares dramatische Kunst 2. Aufl. II, 342 f.). Wohl kann aus vielen Dichtungen, auch Novellen und Dramen ein allgemeiner Satz (z. B. ethischen und psychologischen Inhalts) herausgezogen werden, ja es wird auch wirklich in vielen Fällen ein Grundgedanke oder eine Mehrzahl von Grundgedanken (Themen) bei dem Werden der Dichtung organisierende Kraft besessen haben. Indes würde man doch auch in dem letzteren Falle, wo also den Grundgedanken z. B. ein entscheidender Einfluß auf die Stoffauswahl, auf die Behandlung der Charaktere, die Gestaltung der Situationen zugestanden wird, zu falschen Vorstellungen über die Genesis des Kunstwerks kommen, wollte man übersehen, daß neben dem Verlangen, die Grundidee herauszuarbeiten, auch das Verlangen nach anschaulicher Charakterdarstellung, nach glücklicher Führung der Handlung, nach Herausgestaltung bedeutender Situationen u. a. auf die Entstehung der Dichtung von größtem Einfluß ist. Oftmals aber wird bei der zu Grunde liegenden Konzeption, die auf den weiteren Stufen der künstlerischen Thätigkeit durch- und ausgeführt wird, ein Grundgedanke dem Dichter gar nicht ins Bewußtsein treten, vielmehr wird z. B. bei einem dramatischen Dichter, dessen Begabung vor allem in der Kunst der Charakterdarstellung liegt, ein Charakter in einer bestimmten Entwickelung den Inhalt der ersten Konzeption bilden; bei einem Dichter, dessen Stärke die Erfindung einer dramatisch verlaufenden Handlung ist, wird es eine Reihe bedeutender Szenen sein; bei einem Dichter, bei dem beide Seiten der dichterischen Begabung im Gleichgewicht sind, wird die erste Konzeption das Bild eines Charakters in einer bestimmten dramatischen Situation geben. Erst nach dieser ersten Konzeption wird der reflektierende Verstand aus dem Konzipierten den Grundgedanken herausziehen, der sich ja aus jedem bedeutenden Geschehnis entwickeln läßt, sodaß also die Wirksamkeit des Grundgedankens erst bei der weiteren Ausgestaltung der ersten Konzeption beginnen würde. — Da man nun, abgesehen von den seltenen Fällen, wo die Dichter über den Entstehungsprozeß ihrer Dichtungen selbst vertrauliche Mitteilungen gemacht haben, über die Genesis einer Dichtung im Unklaren ist, wird man auf das, was Willmann „genetische Erklärung" nennt, im strengen Sinne fast immer verzichten müssen. Hingegen ist man überall da, wo der Dichter seinen Stoff nicht frei schafft, sondern etwa aus der Geschichte entnimmt, in der Lage, interessante Einblicke in die Werkstatt des schaffenden Dichters zu thun; nur wird man sich stets gegenwärtig halten müssen, daß man nur einzelne Einblicke in die Genesis einer Dichtung gewinnt, keinen Durchblick durch den ganzen Prozeß.

In der Anordnung der „Beziehungen", in denen Willmann das Dichtwerk behandeln will, ist die Trennung des ersten Gesichtspunktes,

den Willmann als den biographisch-genetischen bezeichnet, von dem dritten, dem litterar- oder kulturhistorischen, auffällig, da doch der Einfluß des Geistes der Zeit, dem die litterarhistorische Betrachtung nachgeht, durch den Geist des Verfassers hindurchgeht, dessen Geschichte die biographisch-genetische Behandlung kennen lehrt. Es empfiehlt sich auch, statt von den Beziehungen eines Werks zu andern Werken desselben Verfassers, von den Beziehungen desselben zu der ganzen geistigen Entwickelung des Verfassers zu reden, in der die Werke nur Knoten- und Höhepunkte sind. Bei dieser Betrachtungsweise fällt aber der biographisch-genetische mit dem litterarhistorischen Gesichtspunkt zusammen. — Diejenige Betrachtungsweise, welche die Beziehungen des Kunstwerks zu Produkten derselben Kunstform aufsucht, nennt Willmann die ästhetische. Es liegt aber auf der Hand, daß das Wesentliche der ästhetischen Behandlung nicht sowohl in der Ermittlung der Beziehungen zwischen Kunstwerken derselben Kategorie, sondern in der Betrachtung des einzelnen Kunstwerks nach den für die Kategorie, der es angehört, maßgebenden Gesichtspunkten besteht. Der ästhetische Wert eines Kunstwerks wird durch die Messung desselben an den Normen seiner Kunstgattung gewonnen. Neben dieser Art der Betrachtung behält natürlich die Aufdeckung der Beziehungen, die zwischen dem einzelnen Kunstwerk und anderen einzelnen Exemplaren derselben Gattung bestehen, einen unzweifelhaften Wert, namentlich wenn das Verfahren litterarhistorisch ist.

Das letzte, einschneidendste Bedenken gegen Willmanns „höhere Exegese" fließt aus der Befürchtung, daß bei dem von ihm empfohlenen Verfahren, bei welchem das Kunstwerk als solches nur in der genetischen Erklärung aus dem Grundgedanken behandelt wird, über dem Aufspüren „der Beziehungen" das Kunstwerk an sich, als ein Ding, was in sich Stand und Wesen hat, zu kurz kommt. Die Behandlung der Schillerschen Glocke, die Willmann als Probe für den erklärenden Unterricht giebt, rechtfertigt dieses Bedenken.

Meines Erachtens hat die Erklärung von Dichtwerken der heimischen Litteratur vor allem auf das Verständnis der Dichtwerke in ihrem Fürsichsein hinzuarbeiten. Dabei wird das Kunstwerk als ein abgeschlossen Vorliegendes, von der Persönlichkeit des Schriftstellers losgelöstes Werk betrachtet. Man kann aber auch zweitens das Kunstwerk als ein werdendes behandeln. Diese Art der Behandlung führt vom Kunstwerk zum Künstler, vom Poëm zum Poeten hinüber; die genetische Erklärung wird zur biographisch-genetischen. Eine Trennung beider ist nur in abstracto möglich. Zunächst bedarf man dabei der Kenntnis derjenigen Phase des Künstlerlebens, in welcher er das zu erklärende Werk schafft, doch müssen die Linien von dieser Phase aus oft weit in frühere Entwicklungsperioden zurückverfolgt werden. Drittens kann man eine Dichtung wie jedes Kunstwerk nach seiner Stellung in der Entwicklungsgeschichte seiner Kunstform behandeln, so wenn man die Kleistschen Novellen als eine Phase in der Entwickelung der deutschen Novelle oder der Novelle

überhaupt ansieht. Ebenso kann man auch, vom Stoff einer Dichtnng ausgehend, das Dichtwerk als ein Glied in der Geschichte der Bearbeitung dieses Stoffes auffassen. So thut es Willmann, wenn er die verschiedenen Arten der Glockenpoesie bespricht. Zum Schluß sei noch darauf hingewiesen, daß die drei Gesichtspunkte für den Schulgebrauch von stark abgestufter Wichtigkeit sind. Der Schwerpunkt liegt in der reinästhetischen Behandlung; am meisten zurück tritt der dritte Gesichtspunkt. — —

Der Wert jeder Privatlektüre liegt vor allem darin, daß sie eine freiere Art des Bildungserwerbs und des Genießens darstellt als die Schullektüre. Sie ist eine Kraftprobe auf das, was die Schullektüre geleistet hat. Da nun ein Hauptziel der deutschen Schullektüre die Erziehung der Schüler zu ästhetischem Genießen ist, so wird der Erfolg der privaten Lektüre darüber aufklären können, wieweit die Schüler zum Genuß eines Dichtwerks befähigt sind. Eine sehr fördernde Vorbereitung auf die selbständigere Erhebung der Bildungswerke und auf das selbständigere Genießen in der Privatlektüre ist gewonnen, wenn der Lehrer bei der Schullektüre nicht nur die richtigen Wege zur Gewinnung der Bildungswerte und zur Erzeugung des ästhetischen Wohlgefallens gegangen ist, sondern die von ihm Geführten auch auf diese Wege aufmerksam gemacht hat, damit sie dieselben auch bei führerlosem Wandern zu finden vermögen.

Einem wirklichen Kunstgenuß am gefährlichsten ist bei der Lektüre von Werken der erzählenden Prosa „die pathologische Gewalt der Neugierde“ (s. o. S. 123), die den Leser durch das Werk hindurchpeitscht und ihn erst am Ende wieder freigiebt. Diese Neugierde, die den Stoffhunger erzeugt, hat zur Folge das „Verschlingen“ der Dichtungen und ist die Urheberin der für Sinne und Geist gleich gefährlichen Lesewut. Sie duldet kein anschauendes, denkendes, anteilnehmendes, genießendes Verweilen, keinen tieferen Einblick, keinen Rückblick, keinen berechnenden Vorblick. Offenbar liegt der Grund für die Stärke, mit der das Interesse an dem Verlauf, vielleicht gar nur an dem Ausgang der Handlung den modernen Roman- und Novellenleser fesselt, vielfach in dem Unkünstlerischen der modernen Dichtweise, die ausschließlich auf die Erregung von „Spannung“ hinarbeitet und den Schillerschen Satz nicht beachtet, nach welchem der Zweck des wahren epischen Dichters in jedem Punkte seiner Bewegung liegt; diese Dichtweise verleiht den einzelnen Schritten keinen ästhetischen Eigenwert, sondern behandelt ganze Teile der Dichtung nur als Mittel zur Erregung von Spannung und stattet dieselben daher künstlerisch nur sehr dürftig aus. — Gegen solche „Dichtungen“ und die ihnen entsprechende Art des Lesens giebt die Schule ihren Schülern einen Schutz in dem Geschmack mit, den sie durch die Lektüre hochwertiger Litteraturwerke ihnen anerzogen hat.

Indes liegt doch auch bei dichterisch wertvollen Werken der erzählenden Prosa die Gefahr des schlechten Lesens vor. Es ist darum eine Unterweisung in der Kunst des Lesens erforderlich. Nun ist zuvörderst

dem Schüler durch die energische Geistesarbeit, die er in der Klasse an die Dichtungen deutscher Klassiker hat setzen müssen, das eine klar geworden, daß der Bildungserwerb aus diesen Dichtungen und der Genuß an denselben nichts müheloss sich von selbst Ergebendes ist, daß vielmehr die Dichter eine *Beschäftigung* mit ihren Kunstwerken fordern. Also heißt es zunächst „lesen und wieder lesen". Von den verschiedenen Lesungen hat aber natürlich die *erste* eine entscheidende Bedeutung. Es gilt, sie unter Benutzung der Frische der von ihr hervorgerufenen Eindrücke thunlichst fruchtbar zu machen. Sie wird um so fruchtbarer, je mannigfaltiger die Gesichtspunkte sind, unter denen der Lesende bei der ersten Lektüre liest. Die Zahl und die Art der Gesichtspunkte hängt von dem Grade der Übung im Lesen ab, den der Lesende erreicht hat. Es ist die Aufgabe der Schule, in diesem Punkte einen allmählichen Fortschritt zu erzielen. Dabei sei noch auf eins hingewiesen: Das Lesen unter bestimmten Gesichtspunkten beeinträchtigt zunächst den unmittelbaren Genuß, weil ausdrückliche Willensakte erforderlich sind, um unter solchen Gesichtspunkten zu lesen; allmählich aber liest man *unwillkürlich* und unbewußt unter diesen Beziehungspunkten des Interesses. Bei der Auswahl der Gesichtspunkte für die *erste* Lektüre ist übrigens nicht allein der Bildungsstandpunkt des Lesenden maßgeblich, sondern auch die Tendenz, von der die erste Lektüre naturgemäß beherrscht wird. Diese Tendenz geht auf das *Ganze* des Dichtwerks, auf Überschau, auf Totalauffassung. Es würde mithin namentlich bei Anfängern in der Kunst zu lesen fehlerhaft sein, wollte man die erste Lektüre unter solchen Gesichtspunkten geschehen lassen, die das Eingehen auf Einzelnes herbeiführen würden, wollte man z. B. die Aufmerksamkeit auf einzelne stilistische Eigentümlichkeiten hinlenken.

Die erste Gruppe der Gesichtspunkte, die bei der *Lektüre von Novellen* zu beachten sein dürften, betrifft 1. den *Inhalt* und 2. die *Form*. Nach der *inhaltlichen* Seite ist zunächst die *Handlung* (a) der Gegenstand des Interesses, und zwar kommt es hierbei zunächst auf die *Reihe der Handlungen*, namentlich nach ihrem *ursächlichen* Zusammenhang, an. Dabei ist eins besonders zu beachten: Da der Epiker im Gegensatz zum Dramatiker die Ereignisse nicht genau in ihrer zeitlichen Abfolge darstellt, sondern nach künstlerischen Absichten verschiebt, so ist besonders auf die *Ineinanderfügung der Begebenheiten*, die Führung der Handlung, zu achten. Innerhalb des Verlaufs der Gesamthandlung treten einzelne *Punkte*, Anfangs- und Endpunkte, Wende- und Höhepunkte, scharf heraus, durch welche die Handlung *gegliedert* wird. Wird das Verhältnis der so gewonnenen Glieder der Handlung bestimmt, so gewinnt man den *Aufbau*, den *Plan der Handlung*. Endlich ist die *Einheitlichkeit* ein Gesichtspunkt für die Betrachtung der Handlung. — Die Handlung entsteht durch das Wirken, das Zusammenwirken, das Gegeneinanderwirken von *Kräften* (b). Diese Kräfte sind teils persönlicher Art, teils nicht persönlicher Art. Zu den

letzteren rechnet auch die Macht der Zeitverhältnisse, der Zeitgeist. Nachdem unter dem vorigen Gesichtspunkt die Handlung in ihrem Verlauf, in ihren entscheidenden Punkten und in ihrem Aufbau verstanden ist, gilt es nun, in den wirkenden Kräften die Ursachen des Geschehens, in dem Ein- und Aussetzen, dem Stärker- und Schwächerwirken derselben, der Richtung ihrer Wirksamkeit u. s. w. die Ursachen für das Eintreten entscheidender Momente sowie für das Verhältnis der großen Abschnitte der Handlung zu einander nachzuweisen. Ist so die Handlung auf die wirkenden Kräfte zurückgeführt, so können die letzteren gruppiert werden (Spiel und Gegenspiel). Endlich muß eine Charakteristik der Kräfte, namentlich der persönlichen, gewonnen werden. — Das dritte Moment, das bei der Behandlung des Inhalts beachtet werden muß, ist das Thema, der Grundgedanke, die Idee (c).

Um die Gesichtspunkte formaler Art zu gewinnen, erinnere ich daran, daß jenes Wort W. v. Humboldts: „Die Einbildungskraft durch die Einbildungskraft zu entzünden, ist das Geheimnis des Künstlers“ ganz besonders vom Dichter gilt, der das von der Phantasie Geschaffene nicht in einem sinnlichen Material darstellt. (Vergl. Vischer: Ästhetik § 836). Da nun beim Epiker und beim Erzähler vor allem die bildende Phantasie in Wirksamkeit treten muß, so wird die Kunst, mit der er durch die Mittel der Darstellung die bildende Phantasie seiner Hörer oder Leser ins Spiel setzt, ein Maßstab für seine dichterische Begabung sein. Der rechte Epiker (s. o. S. 122) ist auf das Auge organisiert; er versteht die Kunst des Sehens und die Kunst des Sehenmachens. Er sieht, wie es oben (S. 33) von Kleist berichtet wurde, seine Personen als in Umriß und Farbe bestimmte Gestalten; er sieht auch die Szenerie der Handlungen (S. 122). Äußeres Geschehn schaut er in der Frische des Sinnenfälligen, inneres Geschehn läßt er z. B. am begleitenden Mienenspiel oder am begleitenden äußeren Thun erkennen. Er charakterisiert seine Helden nicht durch Aufzählung von Charaktermerkmalen, sondern durch Darstellung, indem er diese Merkmale in die Erscheinung treten, indem er von der Innenwelt aus Veränderungen in der Außenwelt geschehen läßt. Außer für das „innere Auge“ stellt er die Innenwelt auch für das „innere Ohr“ dar, indem er seine Gestalten sich äußern, ihre innersten Gedanken und Empfindungen aussprechen läßt. (Vergl. Vischer a. a. O. § 842).

Was die Darstellung der Empfindungen anlangt, so ist die Voraussetzung dafür naturgemäß die, daß der Dichter in das Gemütsleben seiner Gestalten eindringt, dasselbe bis in seine leisesten Schwingungen hinein versteht. Er muß die „empfindende Phantasie“ besitzen, durch die er jedes Auf und Ab in den Stimmungen seiner Personen, vor allem den intimen Zusammenhang zwischen deren Wollen und Empfinden erkennt.

Rücksichtlich der Darstellung des Empfindungslebens gilt dasselbe, was oben S. 125 f. von der Darstellung des Cha-

rakters[1]) gesagt ist. Am kunstlosesten und unkünstlerischsten geschieht die Darstellung, wenn der Dichter diese innerlichsten Vorgänge wie äußerliche behandelt und in eigener Person von ihnen erzählt oder sie beschreibt (direktes Verfahren). Wahrhaft künstlerisch ist das indirekte Verfahren, bei dem der Dichter nicht als Dichter das Wort nimmt. Dem direkten Verfahren am nächsten hält sich der Dichter, wenn er die empfindende Person selbst (im Dialog) ihren Zustand aussprechen läßt, oder wenn eine andere Person über denselben redet. Es kann aber auch ein innerer Zustand aus seinen Äußerungen im Mienenspiel, in der Rede und in den Thaten des Empfindenden sowie aus dem Verhalten anderer Personen zu demselben erschlossen werden. (Vergl. Aristoteles: Poetik cap. 25). — Die Fragen, die sich aus dem Gesagten in Hinsicht auf die Form ergeben, sind folgende: Wie erzählt der Dichter? Wie stellt er Charaktere und Empfindungszustände dar? Wie beschreibt er das sinnlich Wahrnehmbare? —

Ein weiterer Gesichtspunkt formaler Art betrifft die drei Elemente der Darstellung, Erzählung, Beschreibung, Rede (Gespräch). Für uns ist dabei von besonderer Wichtigkeit die Behandlung des Gesprächs. — Endlich muß noch „das Vehikel" der Darstellung, die Sprache der Dichtung, untersucht werden.

Ist in der bisher bezeichneten Weise der Inhalt und die Form der Novelle behandelt, so können durch eine Rückschau diejenigen Momente des Inhalts und der Form herausgestellt werden, die gerade für die Kunstgattung der Novelle charakteristisch sind. (Vergl. das oben S. 123 fg. eingeschlagene Verfahren). Die Bestimmung des artbildenden Unterschieds der Kleistschen Novelle, die man durch Vergleichnng derselben mit anderen Typen der Novelle gewinnen müßte, liegt außerhalb der Reichweite des Schulunterrichts. Allenfalls könnte man darauf hinweisen, daß die Kleistsche Novelle der charakteristischen, individualisierenden Stilrichtung angehört, ein Begriff, der dem Schüler aus der Beschäftigung mit den klassischen Schuldramen bekannt sein wird.

Es erübrigt nunmehr nur die Behandlung unserer Dichtung unter dem biographisch-genetischen Gesichtspunkt. Das Hauptinteresse ist hierbei dem Verhältnis des Dichters zu seiner Quelle, vor allem der Aufdeckung der künstlerischen und persönlichen Beweggründe zugewandt, von denen der Dichter bei seinem Verfahren mit der Quelle bestimmt wird. Bei dieser Vergleichung tritt auch die dichtende Phantasie des Künstlers ins rechte Licht, da die Vergleichung die freien Erfindungen gegenüber dem aus der Quelle Entlehnten erkennen läßt. Ein weiteres Interesse ist die Eingliederung der Novelle in den Verlauf der künstlerischen Entwicklung des Dichters, ein Interesse, das indes in unserem Falle außer

---

[1]) Was a. a. O. über die Darstellung des Charakters einzelner Personen gesagt ist, gilt auch von dem Charakterbilde einer Zeitepoche; auch hier ist das direkte Verfahren unkünstlerisch; der Leser muß aus dem, was geschieht, sich selbst dieses Zeitbild entwerfen können.

Spiel bleibt, da der Unterricht die künstlerische Entwicklung des Dichters nicht verfolgen kann. Hingegen kann ein Blick auf die Bedeutung geworfen werden, die das Schicksal unserer Novelle, d. h. ihr Mißerfolg, für das Schicksal Kleists gewonnen hat. — —

Nachdem nun die Tafel der Gesichtspunkte aufgestellt ist, hängt es vom Standpunkt der Schüler ab, welche Gesichtspunkte bei der häuslichen Lektüre vom Schüler verfolgt und welche der gemeinsamen Arbeit in der Klasse entweder ganz oder teilweise vorbehalten werden sollen. Im allgemeinen empfiehlt es sich, die inhaltliche Seite des Kunstwerks der Selbstthätigkeit des Schülers zuerst anheimzugeben. Am leichtesten wird er die Reihe, den ursächlichen Zusammenhang und die Ineinanderfügung der einzelnen Handlungen, ferner die entscheidenden Punkte im Verlauf der Gesamthandlung und den Aufbau derselben herausstellen. Dem einigermaßen Geschulten wird es gelingen, die Handlung der Novelle nach diesem Gesichtspunkt bereits bei der ersten Lektüre zu verstehn, vorausgesetzt, daß diese erste Lektüre nicht ein Durchhasten ist, sondern ein besonnenes Durchwandern, ein Wandern vor allem mit Rückschau und Vorschau an allen Höhe- und Wendepunkten. Die Lesenden zu einem solchen Lesen zu bringen, ist ein schweres Stück Psychagogie. Man wird aber das Ziel erreichen, wenn man in der Klassenlektüre darauf bedacht gewesen ist, den hohen Nutzen und den hohen Genuß der Rückblicke und Vorblicke erkennen zu lassen. Ein Wort noch über die Bedeutung der Vorblicke. Jeder Leseverständige kennt den Reiz, den es hat, die vom Dichter bis zu einem bestimmten Punkte gezogenen Linien der Entwicklung gleichsam punktierend weiterzuziehen. Wohl kommt es dabei häufig auf ein ziel- und resultatloses Spiel der Phantasie hinaus. Häufig aber ist die Lage doch auch derartig, daß es gelingt, den Fortgang der Handlung als eine notwendige Konsequenz gegebener Voraussetzungen zu erschließen, oder eine Anzahl von Möglichkeiten der weiteren Entwicklung aufzustellen, oder die Richtlinien für diese Entwicklung zu bestimmen u. s. w. Namentlich das Drama mit seinem geschlossenen Bau, seinen strengen Formgesetzen, seiner Ausschließung des Zufalls eignet sich sehr, die Schüler im Vordichten (wenn der Ausdruck erlaubt ist) und damit ihr psychologisches Denken und ihre Phantasie zu üben.

Die Aufgaben, die sich bei der Lektüre auf die wirkenden Mächte beziehen, sind teils leichter, teils schwerer. Leicht wird es dem Schüler sein, die Ordnung, in welcher die einzelnen Mächte Einfluß auf den Gang der Handlung gewinnen, zu übersehen; ebenso wird er im allgemeinen leicht die Personen nach dem Wert unterscheiden, den sie für die Handlung haben, und sie nach diesem Gesichtspunkt gruppieren. Ebenso leicht wird die Gruppierung unter dem Gesichtspunkt „Spiel und Gegenspiel“ sein. Die Schwierigkeit der Charakteristik wird dazu führen, wie schon bemerkt wurde, der Selbstthätigkeit des Schülers zunächst nur die Vorarbeiten zu überlassen. Die erste Arbeit besteht im Aufsuchen derjenigen Stellen und Abschnitte, in denen das für eine Persönlichkeit

Charakteristische enthalten ist; auf der zweiten Stufe ist überall da, wo der Dichter **indirekt** charakterisiert, durch Rückschluß das Charaktermerkmal oder die Charakterdisposition zu ermitteln, auf der dritten erfolgt dann die Gruppierung der gefundenen Merkmale, auf der vierten wird der Versuch gemacht, durch Zurückführung gewisser Eigenschaften auf andere das innerste Wesen, den Mittelpunkt des Personenlebens zu erkennen. Die Schwierigkeit des Geschäfts der Charakterisierung steigt mit jeder Stufe. Die beiden ersten Arbeiten können meines Erachtens auch von dem Durchschnitts-Untersekundaner mühelos als Vorarbeiten geleistet werden. Das **Thema** der Novelle wird vom Dichter so kräftig durchgeführt, daß wenigstens die Auffindung der für die Durchführung besonders bedeutsamen Stellen dem privatim Lesenden zugemutet werden kann. — Die **formalen** Gesichtspunkte fallen in der Untersekunda der Klassenarbeit zu. — Die Behandlung unter dem **biographisch-genetischen** Gesichtspunkt kann dadurch vorbereitet werden, daß der Lehrer vor dem Beginn der Lektüre die Hauptthatsachen des Quellenberichts mitteilt und den Schülern die Aufgabe giebt, das Entlehnte, das Umgeformte und das Freierfundene herauszustellen.

II. Die Novelle selbst.

Die Reihe der Handlungen (s. o. S. 184), wie sie etwa für eine mündliche Inhaltsangabe dem Gedächtnis gegenwärtig sein muß, läßt sich darum leicht festlegen; denn die einzelnen Glieder der Reihe sind szenenartig scharf gegen einander abgesetzt und fast immer ohne Verschiebung in der chronologischen Reihenfolge angeordnet, ferner ist die Abfolge der Ereignisse, da sie zumeist unter dem Gesetz von Ursache und Folge oder unter dem Gesetz der Steigerung oder dem des regelmäßigen Wechsels steht, leicht behältlich. Zudem ist die Handlung vollkommen einheitlich und wenig verzweigt, und Spiel und Gegenspiel verschlingen sich nur selten ineinander. Endlich sind die entscheidenden Punkte im Verlaufe der Handlung mit fast dramatischer Schärfe markiert und dadurch die Gliederung der Handlung sehr deutlich erkennbar gemacht.

An einer Stelle, gleich im ersten Teil der Novelle, findet sich eine interessante **Verschiebung** (s. o. S. 184) in der Ordnung der Berichterstattung gegenüber der chronologischen Ordnung. Der Dichter erzählt in einem Zuge von der Reise Kohlhaases nach Dresden, seiner Rückkunft nach der Tronkenburg und seinen Erfahrungen daselbst. Dabei erfährt man über die für die spätere Entwicklung so wichtige Mißhandlung der Rappen und des Kohlhaasischen Knechts nur wenige parteiische Bemerkungen. Genaue Kenntnis gewinnt man erst später aus dem von Kohlhaas mit Herse angestellten Verhör. Dieses vom Dichter zu einer dramatischen Szene verarbeitete Verhör giebt ihm Gelegenheit, das Rechtsgefühl Kohlhaases durch die große Gewissenhaftigkeit seiner Untersuchung scharf zu beleuchten.

Es wurde bereits auf die Deutlichkeit aufmerksam gemacht, mit der die **entscheidenden Punkte** im Verlauf der Handlung, die Anfangs-

und Endpunkte, die Höhe- und Wendepunkte, heraustreten. Was zunächst den Anfangspunkt der ganzen Handlung anlangt, so verdient hervorgehoben zu werden, daß Kleist auch diesmal ohne alle Einleitung nach einem kurzen programmartigen Abschnitt mitten in die Ereignisse, in die erste Rechtsverletzung, die Kohlhaas erfährt, hineinführt. Den ersten Hauptteil schließt das mit Herse vorgenommene Verhör scharf ab: Kohlhaas hat die feste Überzeugung von der Schuld des Junkers gewonnen. Innerhalb dieses Abschnitts besteht insofern ein Parallelismus, als Kohlhaas beidemal, nachdem ihm Unrecht widerfahren ist, die Schuld des Junkers gewissenhaft feststellt, das eine Mal durch Anfrage bei der Geheimschreiberei in Dresden, das zweite Mal durch das Verhör mit Herse. Ein Höhepunkt liegt an der Stelle, wo Kohlhaas zu der Erkenntnis kommt, er sei, falls Herse keine Schuld trage, „mit seinen Kräften der Welt in die Pflicht verfallen", sich selbst Genugthuung für die erlittene Kränkung und seinen Mitbürgern Sicherheit für zukünftige zu verschaffen.

Der zweite Hauptteil beginnt mit der Stellung des Strafantrags durch Kohlhaas. Von diesem Anfang gilt, was bereits von dem Anfang des ersten Hauptteils galt und von den Anfängen der späteren Hauptteile gelten wird: er ist charakteristisch für alles innerhalb des Abschnitts später Geschehende. Wie im ersten Hauptteil der Bericht von der ersten Gewaltthat gegen Kohlhaas den Bericht über weitere Gewaltthaten einleitet, so kennzeichnet die Einreichung der Klage die Gesinnung, von der Kohlhaas im zweiten Hauptteil bestimmt wird. Den Endpunkt des zweiten Hauptteils bildet der Eingang des abschläglichen Bescheids auf die von Kohlhaases Weibe in Berlin überreichte Bittschrift. Die drei Versuche, die Kohlhaas macht, um zu seinem Recht zu kommen, bilden die Glieder des zweiten Hauptteils; zwischen diesen drei Versuchen besteht eine Steigerung. Ein Höhepunkt ist der Augenblick, wo im Herzen Kohlhaases mitten durch den Schmerz, die Welt in einer ungeheuren Unordnung zu sehen, die innere Zufriedenheit emporzuckt, seine eigene Brust nunmehr in Ordnung zu sehen.

Der dritte Hauptteil setzt wiederum bestimmt ein: Kohlhaas übernimmt das Geschäft der Rache, indem er „den Rechtsschluß" an den Junker von Tronka aufsetzt. Der Dichter schildert in diesem Abschnitt, wie die Macht Kohlhaases bei seinen Versuchen, am Junker Rache zu nehmen, zu immer bedrohlicherer Stärke anwächst, bis schließlich der Kurfürst von Sachsen selbst die staatsgefährliche Macht Kohlhaases mit einem großen Heerhaufen zu brechen sich entschließt. Die Tronkenburg, Kloster Erlabrunn, Wittenberg und seine Umgebung, endlich Leipzig sind die Etappen von Kohlhaases Rachezug. Die Ereignisse, deren räumlicher Mittelpunkt Wittenberg ist, stellen einen regelmäßigen Wechsel zwischen Spiel und Gegenspiel dar, zwischen den kriegerischen Unternehmungen Kohlhaases und den Gegenunternehmungen der Staatsgewalten. Die Steigerung in der Kräfteanspannung der legitimen Gewalt erkennt man an dem Range der gegen Kohlhaase ausgesandten Befehlshaber und der

Stärke ihrer Truppen: Hauptmann von Gerstenberg wird mit einem Fähnlein von 50 Mann ausgesandt, der Landvogt von Gorgas zieht mit 150 Mann aus, der Heerhaufen des Prinzen Friedrich von Meißen beträgt 500 Mann, der Kurfürst endlich ist im Begriff, einen Heerhaufen von 2000 Mann zusammenzuziehen. Ehe es aber zum Zusammenstoß zwischen Kohlhaase und dem höchsten Vertreter der Staatsgewalt kommt, nimmt die Handlung eine entscheidende Wende durch das Eingreifen Luthers. Luther lenkt Kohlhaasen auf den Weg des Rechts zurück.

Mit dem Erlaß des Lutherschen Plakats beginnt der vierte Hauptteil. Kohlhaases Reise zu Luther, das Sendschreiben Luthers an den Kurfürsten von Sachsen, die Beratschlagung des Kurfürsten mit den hohen Staatsbeamten, die Gewährung des freien Geleits und der Amnestie, der Entschluß Kohlhaases, seinen Haufen zu entlassen, die Reise Kohlhaases nach Dresden, die Wiederaufnahme der Klage und die Bemühungen des Kämmerers und des Mundschenken von Tronka um die Wiedererlangung der Rappen, auf deren „Wiederherstellung in den vorigen Stand" Kohlhaas geklagt hatte, — dies alles sind teils unmittelbare, teils mittelbare Folgen des Eingreifens Luthers. Eine neue Wendung tritt ein infolge des „heillosen Ausgangs", den der Versuch der Herren von Tronka, dem Roßhändler Genugthuung zu verschaffen, nimmt. Während vorher alle Aussicht war, daß dem Roßhändler sein Recht werde, setzt jetzt eine Bewegung ein, die schließlich mit der Verurteilung Kohlhaases zur grausamsten und schmachvollsten Todesart endigt.

Der fünfte Hauptteil, den diese Bewegung füllt, beginnt mit dem Umschlag der öffentlichen Meinung infolge jenes Vorfalls, der dem Kämmerer zu so schwerem Schaden am Leibe und an der Ehre ausgegangen war. Diese Stimmung wird befestigt durch die Weigerung des Kohlhaase wohlgesinnten Großkanzlers, von Amtswegen Kohlhaase zur Annahme einer Vergütung der Pferde in Geld zu bestimmen. Eine andere Wirkung jenes Vorfalls hätte indes zu einem guten Ausgang führen können: Kohlhaases Wille war durch jenen Vorfall „gebrochen"; er war bereit, das Angebot einer Vergütung unter Vergebung alles Geschehenen anzunehmen. Aber dies Angebot zu machen, verhindert die Ritter ihr Familienstolz. So muß denn das Recht seinen Weg gehn. Während aber auf der einen Seite vom Großkanzler mit aller Energie auf eine Durchführung des Rechtsverfahrens gedrungen wird, arbeiten die Ritter der Vollstreckung des Rechtsverfahrens entgegen. Ihr erster Schachzug freilich mißglückt ihnen: ihr Versuch, Kohlhaas für die Schandthaten seines ehemaligen Genossen Nagelschmidt verantwortlich zu machen, scheitert an der Aufdeckung des wahren Thatbestandes durch den Prinzen Christian von Meißen. Desgleichen glückt es ihnen nicht, den Junker Wenzel auf rabulistische Weise von seiner früher von ihnen selbst anerkannten Schuld zu entlasten. Wohl aber halten sie so die Entscheidung in dem an sich völlig klaren Prozeß auf. Ein Schritt, den Kohlhaas thut, um seine Lage zu prüfen, — er fordert Pässe für eine kurze Reise nach Kohlhaasenbrück — wird der Grund

für ein energisches Vorgehn der Gegner Kohlhaases auf einem anderen als dem bisherigen Wege. Hatten sie bisher in den Gang des Rechtsverfahrens einzugreifen versucht, so tasten sie jetzt die Freiheit seiner Person an, die ihm ausdrücklich durch das freie Geleit und die Amnestie gewährleistet war. Dieser Bruch der Amnestie war möglich, weil der Prinz von Meißen, ein Mann von unbeugsamem Rechtsgefühl, auf seine Güter verreist, und die Gubernialgeschäfte einem Freiherrn Siegfried von Wenk übergeben waren (Wirkung eines zufälligen Ereignisses). Und nun vollendet sich, wiederum durch ein Zusammenwirken von unglücklichem Zufall und der den Zufall ausnützenden Schlauheit seiner Gegner, Kohlhaases Geschick sehr schnell: eine neue Botschaft Nagelschmidts fällt samt dem Boten in die Hand der Regierung, und der letztere wird ein Werkzeug in der Hand der Gegner Kohlhaases; durch seine Vermittlung gelangt die Regierung in den Besitz des Kohlhaase schwer kompromittierenden, seine wahre Absicht übrigens gar nicht darlegenden Briefes. Alsbald findet ein verhängnisvoller Personenwechsel in der Stellung des Tribunalchefs statt, und damit ist das Schicksal Kohlhaases fürs erste besiegelt. Aber wiederum tritt eine überraschende Wendung ein. Der Kurfürst von Brandenburg entreißt den bereits Verurteilten als seinen Unterthan der sächsischen Justiz, und alsbald wird durch den brandenburgischen Anwalt beim Dresdener Hofgericht von neuem die Anklage gegen den Junker Wenzel angestrengt.

Das Geschick Kohlhaases aber nimmt eine entscheidende Wendung infolge des vom sächsischen Kurfürsten beim Kaiser in Wien gestellten Antrags, der dahin geht, der Kaiser möge durch einen Reichsankläger Kohlhaas beim Hofgericht in Berlin wegen Landfriedensbruchs zur Rechenschaft ziehn. Beide Prozesse werden von den Anwälten mit allem Nachdruck und großer Beschleunigung geführt. Indes ist es nicht sowohl der Bericht über den Verlauf der beiden Prozesse, der den sechsten Hauptteil der Novelle füllt, als vielmehr die Erzählung von den Versuchen des sächsischen Kurfürsten, in den Besitz der geheimnisvollen, dem Kohlhaas gehörigen Kapsel zu kommen, welche die Antwort auf wichtige, das sächsische Regentenhaus betreffende Fragen enthält. Ein Zufall verschafft dem Kurfürsten Kenntnis von diesem Besitz Kohlhaases, und diese Kenntnis verändert völlig die Absichten des Kurfürsten Kohlhaas gegenüber. Der Kurfürst sucht jetzt eben das zu verhindern, was er selbst zuvor gewollt hat. Zunächst läßt er dem auf dem Transport nach Brandenburg befindlichen Kohlhaas Freiheit und Leben für die Kapsel anbieten; aber dies Angebot wird von dem rachedurstigen Kohlhaas zurückgewiesen. (Kohlhaases im Geiste an den Landesherrn gerichtete Worte: „Du kannst mich auf das Schafott bringen; ich aber kann dir weh thun, und ich will's“ enthalten eine Höhe). Die folgenden Versuche des Kurfürsten scheitern, weil sie zu spät gemacht werden; so der Versuch, die Einbringung des Antrags an den Kaiser zu verhindern; so die an den Kaiser gerichtete Bitte, die Klage gegen Kohlhaas zurückziehn zu dürfen. Der nächste Schritt, eine Zuschrift an den Kurfürsten von Brandenburg, ist gleichfalls erfolglos. Ebenso der erneute

Versuch des Kurfürsten, den inzwischen zum Tode Verurteilten zur Hergabe des Zettels zu bestimmen; dieser Versuch scheitert wiederum an dem Racheverlangen Kohlhaases, der über die Macht, die ihm gegeben ist, seines Feindes Ferse tödlich zu verwunden, jauchzt und „nicht um die Welt" die Kapsel hergeben will. Vergebens ist endlich auch der letzte Versuch des Kurfürsten, der Kapsel sich zu bemächtigen. Kohlhaas, der auf geheimnisvolle Weise Nachricht davon erhalten hat, daß der Kurfürst nach der Exekution seinen Leichnam ausgraben lassen wolle, um so in den Besitz der Kapsel zu gelangen, verschlingt auf dem Schafott den in der Kapsel enthaltenen Zettel. Da der brandenburgische Anwalt seine Klage gegen den Junker Punkt für Punkt durchgesetzt hat, so stirbt Kohlhaas, nachdem seinem Rechtsgefühl, aber auch seinem Rachegefühl völlige Genugthuung zuteil geworden ist. Noch mag darauf hingewiesen werden, daß der Kurfürst von Sachsen mit seinen Versuchen in die einzelnen Stadien des Verlaufs einzugreifen trachtet, welche Kohlhaases Sache von dem Augenblick an nimmt, in dem er diesen hat aus den Händen geben müssen; der erste Versuch greift in die Überführung Kohlhaases ein, der zweite in die Instruktion des Prozesses, der dritte in den Zeitraum zwischen Verurteilung und Bestätigung des Urteils, der letzte in den Zeitraum zwischen die Bestätigung und die Vollstreckung des Urteils. Diese Anordnung bewirkt starke Spannung.

Überschaut man nun das Ganze, so ergiebt sich ein dreiteiliger Aufbau: der zweite Teil beginnt mit dem Eingreifen Luthers, der dritte mit dem Eingreifen des Kurfürsten von Brandenburg. Durch das Eingreifen dieser beiden Männer wird insofern ein neuer Anfang gesetzt, als durch dasselbe die Möglichkeit eines rechtlichen Austrags der Kohlhaaseschen Sache geschaffen und diese mithin auf den Boden versetzt wird, auf den sie gehört. Der erste Teil umfaßt also drei Hauptmomente: die Rechtskränkung Kohlhaases durch den Junker, die Versuche Kohlhaases, zu seinem Rechte zu kommen, und seine Selbstrache. Durch die Selbstrache ist Kohlhaas selbst dem Gesetz verfallen. Aber infolge von Luthers Eingreifen wird ihm Amnestie gewährt, so daß er seine Klage, die durch einen Akt der Kabinetsjustiz niedergeschlagen war, von neuem auf dem Rechtswege verfolgen kann. Damit ist seine Angelegenheit auf den Standpunkt zurückgekehrt, auf dem sie bei der erstmaligen Einreichung der Klage gestanden hatte; seine Selbstrache scheint folgenlos bleiben zu sollen. Indes versuchen die Gegner Kohlhaases nicht nur den Prozeß gegen den Junker zu verzögern und die Verurteilung desselben zu verhindern, sondern setzen es auch, um einen für Kohlhaas günstigen Ausgang des Prozesses zu verhindern, durch, daß ihm seitens der Regierung die Amnestie gebrochen, und das hochnotpeinliche Verfahren gegen ihn eröffnet wird.

Das Eingreifen des Brandenburger Kurfürsten bringt es einmal dahin, daß der Prozeß Kohlhaases gegen den Junker zum dritten Male — und zwar diesmal erfolgreich — angestrengt wird; sodann gelangt durch dasselbe Kohlhaas selbst vor ein gerechtes Gericht. So kommt es, daß

Kohlhaas einerseits die Genugthuung für die ihm widerfahrene Rechtskränkung erhält und andrerseits bereitwillig wegen des Landfriedensbruchs durch seinen Tod Genugthuung giebt. Außer der ihm auf dem Rechtswege verschafften Genugthuung wird dem Kohlhaas noch eine zweite zuteil, die er sich selbst verschafft, indem er den geheimnisvollen Zettel dem sächsischen Kurfürsten um des von diesem erlittenen Unrechts willen vorenthält. Durch die drei Teile der Novelle geht also der Prozeß gegen den Junker hindurch. Weil dieser Prozeß niedergeschlagen wird, greift Kohlhaas zur Selbsthilfe; damit er nicht zu Ende geführt werde, bricht man dem Kohlhaas die Amnestie; nachdem er zuerst vergebens angestrengt und dann vergebens geführt ist, wird er zuletzt rechtsgemäß zu Ende gebracht. Die Prozeßsache nimmt im ersten und zweiten Teile als Ursache des Geschehenden eine beherrschende Stellung ein; im dritten tritt sie mehr zurück, doch ist der Prozeß, der Kohlhaas gemacht wird, und die Rache, die er am Kurfürsten von Sachsen nimmt, eine indirekte Folge jener Prozeßsache.

Sehr straff ist im „Kohlhaas" die Einheit der Handlung. Nirgends findet sich eine Episode. Jede Begebenheit steht zu dem Schicksal Kohlhaases in genauster Beziehung. Auch da, wo diese Beziehung im Anfang vielleicht nicht sofort erkenntlich ist, wie etwa bei der breitgehaltenen Darstellung des zur Wiedererlangung der Rappen von den Rittern gemachten Versuchs, wird sie im weiteren Verlauf ersichtlich. Das Schicksal Kohlhaases von dem Augenblicke an, wo mit dem Unrecht, das ihm der Junker anthut, das sein Geschick bestimmende Moment in sein Leben eintritt, bis zu dem Augenblick, in welchem dies Schicksal zum vollkommenen Abschluß gelangt, ist der Inhalt der Novelle. Der Zweck der Erzählung ist die Darstellung des Entwicklungsganges, den Kohlhaases Geschick von jenem verhängnisvollen Anfang aus nimmt. Bei aller Straffheit wird indes dieser Zweck in echt epischer Weise erreicht, d. h. so, daß der Dichter nicht ungeduldig zum Ziele strebt, sondern „mit Liebe" verweilt; er bestätigt so, daß ihm sein Zweck in jedem Punkte der Bewegung liegt. Man denke z. B. an die epische Breite, fast möchte man sagen: Behaglichkeit, mit der Kleist die Versuche des Kurfürsten von Sachsen, in den Besitz des Zettels zu kommen, behandelt.

Überschaut man die wirkenden Ursachen, die Kleist ins Spiel setzt, so fällt sofort der geringe Einfluß auf, den der Zufall auf den Gang der Ereignisse hat. Zwar wirkt der Zufall einigemal ein, aber abgesehen von einem einzigen Falle wird der Gang der Ereignisse durch den Zufall nicht entscheidend bestimmt, sondern nur beschleunigt, weil die zufälligen Begebenheiten in derselben Richtung wie die planmäßig arbeitenden persönlichen Kräfte wirken. Beispiele für diese Wirkungsweise des Zufalls sind die vorübergehende Abwesenheit des Prinzen von Meißen (s. o.) und der Krampfanfall, der den Brief Nagelschmidts in die Hände der Gegner Kohlhaases gelangen läßt. Eine Wendung wird durch den Zufall, wie gesagt, nur an einer Stelle herbeigeführt; es ist die Stelle,

wo der sächsische Kurfürst bei Kohlhaas die geheimnisvolle Kapsel entdeckt. Diese Entdeckung wirkt sehr stark auf das Gemüt des Kurfürsten ein und verursacht die Versuche desselben, zur Kenntnis des geheimnisvollen Kapselinhalts zu gelangen. Indes, wenn auch die Entdeckung den Anfang einer neuen Ereignisreihe und einen Wendepunkt im Verlaufe der Handlung bezeichnet, so leistet doch der Zufall hier immerhin nur das eine, daß er bereits vorhandene Kräfte (das Verlangen des Kurfürsten nach Aufschluß über das Schicksal seines Hauses) in Thätigkeit setzt. Es ist also kein schöpferischer Anfang, der durch den Zufall gesetzt wird. Bei einem anderen Ereignis hat man anfangs den Eindruck des Zufalls und zwar des unerklärlichen Zufalls, dann aber führt der Dichter das scheinbar zufällige Ereignis auf das Einwirken einer übernatürlichen Macht zurück. Ich meine die Überreichung der geheimnisvollen Kapsel an Kohlhaas. Unter den Mächten, die Kleist wirken läßt, befindet sich auch ein übernatürliches Wesen, das Gespenst seines verstorbenen, in der Gestalt der Zigeunerin wiederkehrenden Weibes. Die Einführung dieser übernatürlich, wunderhaft wirkenden Macht muß als ein entschiedener Mißgriff bezeichnet werden, da sie nicht nur dem Geiste des Romans und der Novelle überhaupt, sondern vor allem dem Charakter widerspricht, den Kleist seiner Novelle so scharf aufgeprägt hat, dem Charakter des Urkundenmäßigen, des streng Geschichtlichen. In einer so realistisch dargestellten Welt, wie es die des „Michael Kohlhaas" ist, ist ein Gespensterspuk eine stilistische Unmöglichkeit. Die Durchkreuzung des natürlichen Geschehens durch wunderhafte Thatsachen ist eine Ironie auf den ganzen exakten Charakter, den der Dichter seiner Darstellung gegeben hat. Offenbar steht Kleist hier wie bereits beim „Käthchen" unter dem Einfluß der wundersüchtigen Romantik.

Neben der Bedeutung der handelnden Personen tritt für den Gang der Handlung der Einfluß der unpersönlichen Mächte stark zurück. Völlig außer dem Spiel bleiben die elementaren Naturmächte; einige Bedeutung hat die geistige Macht der öffentlichen Meinung; man denke z. B. an den Umschwung in der öffentlichen Meinung nach dem unglücklichen Versuch des Kämmerers, dem Roßhändler Genugthuung zu verschaffen. Überwiegend sind es Personen, aus deren Wirken und Gegenwirken sich die Handlung entwickelt.

In dem ersten der oben unterschiedenen sechs Hauptteile ist der Träger der „Handlung" der Junker Wenzel mit seinen Leuten, unter denen besonders der Schloßvogt hervorragt; der Träger der „Gegenhandlung" ist Kohlhaas mit seinem Knechte Herse. Das Thun des Junkers und seiner Leute charakterisiert sich als rechtswidrig und gewaltthätig, Kohlhaases und seines Knechtes Thun ist auf Behauptung des Rechts gerichtet; dabei widerstehn die beiden letzteren der Versuchung, Gewaltthätigkeit mit Gewaltthätigkeit zu erwidern. Als der Schloßvogt dem Roßhändler den Paßschein abverlangt, dringt dieser vom Diener zum Herrn vor, um vom Junker die Bestätigung der Forderung zu erhalten. Nachdem er

sich Klarheit verschafft hat, weicht er der Gewalt, um alsbald in Dresden an zuständiger Stelle sich völlige Aufklärung zu verschaffen. Dem gewaltthätigen Eingriff in sein Recht begegnet Kohlhaas also mit einem Handeln, dessen wesentliches Merkmal das Verlangen nach einer klaren Rechtsanschauung über das ihm Widerfahrene ist. Ebenso geartet ist sein weiteres Thun; sein ganzer Sinn ist darauf gerichtet, mit peinlicher Gewissenhaftigkeit das nach seinem Weggange auf der Tronkenburg Geschehene festzustellen und so die zuverlässigen Unterlagen für den anzustrengenden Prozeß zu gewinnen.

Ein anderes Bild zeigt Kohlhaases Handeln im zweiten Teil; jetzt sucht er sein Recht und ist Träger der Handlung, der Junker sowie seine hohen Verwandten sind Träger der Gegenhandlung. Er reicht zunächst bei dem Dresdner Gerichtshofe die Klage ein; aber diese Klage wird „auf eine höhere Insinuation“ niedergeschlagen. Die Folge dieses Aktes der Kabinettsjustiz ist die schmerzliche Niedergeschlagenheit Kohlhaases; diese Stimmung aber schlägt nach Empfang der „Resolution“, die ihn einen „unnützen Querulanten“ nennt, in Wut um. Von jetzt an trägt Kohlhaases Handeln das Gepräge festester, geschlossenster Thatkraft; er will auf jeden Fall gefaßt sein und verkauft daher sein Besitztum und macht sich, da er auch zugleich seine Frau und seine Kinder zu Verwandten schicken will, von allem los, was ihn in der freien Verfügung über sich hindern kann. Die ganze Summe von Kräften, die er bis dahin durch die Gewalt seines vom Rechtsgefühl bestimmten Willens zurückgehalten hat, bricht durch, nachdem auch die zweite Bittschrift erfolglos gewesen ist. Bei der Eroberung der Tronkenburg und bei allen weiteren kriegerischen Unternehmungen entfaltet er eine allen Widerstand niederwerfende, mit dem Wachsen der Widerstände an Kraft zunehmende, bei aller Gewalt doch mit Klugheit gepaarte Energie. Mächtig wirkt in ihm das wilde, leidenschaftliche Verlangen nach Rache; indes ist die Rache, nach der Kohlhaas verlangt, nicht nur persönlich; er rächt nicht nur sich, sondern auch das in seiner Person mit Füßen getretene Recht (s. u.).

Überschaut man die drei Hauptteile noch einmal, so beobachtet man ein stetiges Wachstum der Energie Kohlhaases. Aus einem Menschen, der sorgfältig alle Gewaltthat mied, wird schließlich ein Mensch, der keine Gewaltthat scheut, die ihm sein Rächeramt zu fordern scheint; der Mann, mit dem die Willkür eines Junkers zu spielen wagte, ist eine Macht geworden, die den Bestand des Staates bedroht. — Nun tritt die Wende ein: der wild sein Bett überschäumende, alles niederwühlende Strom kehrt wie auf ein Zauberwort in sein Bett zurück. Durch Luther gewinnt Kohlhaas die Gewißheit, daß die Voraussetzung, unter der er das Rächeramt übernommen hatte, seine Ausstoßung aus der Rechtsgemeinschaft des Staates, nicht zutrifft, und alsbald wird er wieder der ruhige Bürger, der von der geordneten Obrigkeit zuwartend sein Recht erhofft. Charakteristisch für die Entwicklung der Handlung im vierten Hauptteil ist das Fehlen eines „Trägers“ der Handlung, das Wort „Träger“ im

vollen Sinne genommen. Den entscheidenden Anstoß zu der Bewegung in diesem Abschnitte der Gesamthandlung giebt Luther: durch sein „Plakat" und sein persönliches Auftreten wirkt er bestimmend auf Kohlhaas, durch seinen Brief an den Kurfürsten ruft er den Streit der Meinungen hervor, der die Stellung der einflußreichsten Persönlichkeiten zu Kohlhaases Sache erkennen läßt und dessen Resultat die Erklärung der Amnestie durch den Kurfürsten ist. Nachdem die Meinung der Gegner des Roßhändlers im Kronrat unterlegen ist, nachdem der Kurfürst ihm zur erneuerten Untersuchung seiner Klage freies Geleit gegeben und Kohlhaas in dem Leiter des Prozesses, dem Grafen Wrede, einen entschiedenen Freund gefunden hat, scheint das Gegenspiel mattgesetzt zu sein; in der That versuchen ja seine einflußreichsten Gegner freiwillig, ihm Genugthuung zu verschaffen. Aber das Gegenspiel erstarkt wieder. Das Ziel der Gegner Kohlhaases ist die Hintertreibung der für die Familie Tronka schmachvollen Verurteilung des Junkers Wenzel. Zwar scheitern die ersten Anläufe an dem Widerstand der Freunde Kohlhaases, des Prinzen von Meißen und des Grafen Wrede. Aber ein Personenwechsel, der einen Gegner Kohlhaases vorübergehend an die Spitze der Regierung bringt, verstärkt die Gegnerschaft Kohlhaases so, daß man wagt, ihm die Amnestie zu brechen. Das Thun des Roßhändlers beschränkt sich bis hierher auf die Versuche, die er macht, um über seine Lage Klarheit zu gewinnen. Als er dann sein Schicksal wieder in die eigene Hand nimmt (Vorbereitung der Flucht), wird das Gegenspiel übermächtig: er wird verurteilt.

Die Träger der „Handlung" im letzten Hauptteil sind zunächst der Kurfürst von Brandenburg und der Kaiser, beide einerseits in Person, andrerseits vertreten durch ihre Anwälte; ferner der Kurfürst von Sachsen. Kohlhaas kommt nicht als Träger der „Handlung", sondern als Träger der „Gegenhandlung" in Betracht. Unter dem Schutz der beiden erstgenannten Fürsten werden die beiden Kohlhaaseschen Prozesse durch die Anwälte trotz des Gegenstrebens der Junker und des sächsischen Kurfürsten durchgeführt. Das leidenschaftliche auf die Erlangung des Zettels gerichtete Streben des Kurfürsten von Sachsen scheiterte aber vor allem an der Festigkeit Kohlhaases, der durch nichts zur Herausgabe des Zettels bestimmt werden kann. Kohlhaases Thun hat den Charakter des unbeugsamen Widerstandes.

Kohlhaas erscheint zunächst sein Recht suchend, dann sein Recht erwartend und zuletzt sein Recht findend. In ihrem ganzen Verlaufe aber stellt sich die Handlung der Novelle als ein Kampf mit der Ungerechtigkeit dar. Gegen die Ungerechtigkeit wird teils mit den Waffen der wahren, teils mit den Waffen einer falschen Gerechtigkeit gefochten. Mit der Ungerechtigkeit wird auch die falsche Gerechtigkeit bestraft, mit dem Junker auch Kohlhaas. Nach diesen Gesichtspunkten treten die handelnden Personen leicht in Gruppen auseinander. Die Träger der ungerechten Gesinnung sind zunächst der Junker Wenzel und seine Leute; dabei wohnt aber nur den Untergebenen die volle Energie der Un-

gerechtigkeit inne; höher hinauf sind die Träger der ungerechten Gesinnung die Herren Kunz und Hinz von Tronka, der Graf Kallheim und der Schloßhauptmann von Wenk; sie besitzen den energischen Willen zur Ungerechtigkeit, während der Kurfürst, in dessen Namen sie handeln, weder den energischen Willen zum Guten noch den energischen Willen zum Bösen hat. Auf brandenburgischer Seite steht mit den Ratgebern des sächsischen Kurfürsten auf einer Linie der Erzkanzler des Kurfürsten, Siegfried von Kallheim. Diesen Trägern der Ungerechtigkeit gegenüber steht zunächst Michael Kohlhaas mit seinem Knechte, ausgerüstet mit dem festen Willen, der Gerechtigkeit zum Siege zu helfen, der Mann des empfindlichsten Rechtsgefühls. Den Gegensatz zu den ungerechten Räten des Kurfürsten von Sachsen bilden der Graf Wrede und der Prinz Christian, den Gegensatz zu dem Erzkanzler des Brandenburgers der Stadthauptmann und spätere Erzkanzler Heinrich von Geusau. Endlich stehen in ausgeprägtem Gegensatz der Kurfürst von Sachsen und der Kurfürst von Brandenburg.

Während Kohlhaas anfangs und dann wieder nach dem Eingreifen Luthers sein Recht auf dem durch die Staatsordnung vorgeschriebenen Wege sucht, stellt er sich zwischendurch außerhalb der Staatsordnung, um kraft seines Menschenrechts den Frevel zu rächen. Diesem Standpunkt gegenüber geht die Praxis der Staatsgewalt zunächst von dem Standpunkt aus, daß diesem Versuch der Selbstrache mit Waffengewalt zu begegnen sei. Es ist dann Luther, der dem Roßhändler nachweist, daß er kein Recht gehabt habe, sich außerhalb der Staatsordnung zu stellen, da die Voraussetzung, die nach seiner eigenen Rechtsanschauung bei einer solchen Stellungnahme erfüllt sein müsse, die Rechtsverweigerung, thatsächlich nicht vorhanden sei. In der That verläßt auch Kohlhaas seinen Standort außerhalb der Staatsordnung und ist bereit, in die Staatsgemeinschaft zurückzukehren. Hat Luther Kohlhaas gegenüber in dem Urteil über die That desselben seinen grundsätzlichen Rechtsstandpunkt ausgesprochen, so kommt in seinem Briefe an den Kurfürsten eine Anschauung zur Geltung, für welche die bei derselben gebrauchten Ausdrücke: „auf gewisse Weise“ und „gewissermaßen“ bezeichnend sind. Er weist darauf hin, daß der Roßhändler durch das gegen ihn beobachtete Verfahren „auf gewisse Weise“ aus der Staatsgemeinschaft gestoßen sei und daß man ihn deshalb, zumal da er ein Ausländer sei, mehr als eine in das Land gefallene fremde Macht denn als einen Rebellen ansehn müsse. Von diesem Standpunkt aus, bei dem man den Einfluß der Kohlhaasesc hen Rechtsanschauung verspürt, empfiehlt Luther, mit dem Roßhändler zu verhandeln, ihm Amnestie zu gewähren und seine Klage gegen den Junker wieder aufzunehmen. Der Grund aber, weshalb Luther nicht die strenge Folge seiner grundsätzlichen Anschauung zieht, ist die gefährliche Lage, in welche die Staatsgewalt durch die Ablehnung der Verhandlung kommen würde. Der Standpunkt des Volkes gegenüber der Selbstrache Kohlhaases liegt nämlich für letzteren günstig, da selbst in dem dreimal eingeäscherten Wittenberg die Stimmung dem Roßhändler geneigt ist.

Im Rate des sächsischen Kurfürsten kommen in der Beurteilung der Kohlhaaseschen That verschiedene andere Standpunkte zur Darlegung. Dabei sind drei Momente auseinander zu halten: erstens die Anschauung von dem Akte der Kabinettsjustiz, der Kohlhaas zur Selbstrache getrieben hatte, zweitens das Urteil über die That selbst und drittens die Ansicht über das mit dem Roßhändler einzuschlagende Verfahren und seine Folgen. Dem Kämmerer gilt sein eigenes Verfahren als „Mißgriff", die That Kohlhaases als gegen menschliches und göttliches Recht streitend und die Folgen einer Verhandlung mit den Rebellen als sehr gefährlich für den Fürsten. Dem Großkanzler, der an der Spitze der Rechtspflege steht, kommt es darauf an, daß das an Kohlhaas begangene Unrecht durch „ein schlichtes Rechtthun" wieder gutgemacht und so der Faden der Frevelthaten abgerissen werde. Ein direktes Urteil über Kohlhaases Selbstrache spricht er nicht aus, doch kann dies Urteil aus seinen Aussagen gefolgert werden: offenbar ist sie ihm ein Glied in der Kette der „Frevelthaten", aber sie ist ihm doch vor allem die Folge des „Fehltritts", den die Regierung begangen hat. Hierzu stimmt die dem Erlaß des Kurfürsten an Kohlhaas zu Grunde liegende Anschauung, die auf den Großkanzler zurückzuführen ist. Bedeutsam ist die Meinung des Prinzen Christian von Meißen. Das Verfahren des Kämmerers verurteilt er auf das schärfste und fordert zur Sühnung desselben, daß der Kämmerer auf Tod und Leben verklagt werde. Die Sache Kohlhaases gilt ihm als „sehr gerecht"; sein Urteil über Kohlhaases Selbstrache ist einerseits aus den Worten, daß man demselben das Schwert, das er führe, in die Hand gegeben habe, ersichtlich; anderseits aber erkennt er den von Kohlhaas mißhandelten Städten und Landstrichen den Anspruch auf Schadenersatz und Bestrafung Kohlhaases zu. Bei dieser Lage der Dinge hält der Prinz es für unmöglich, daß die in Beziehung auf Kohlhaas „verrückte" Ordnung des Staates durch ein Verfahren nach einem Rechtsgrundsatz wieder „eingerenkt" werde; das heißt, er glaubt nicht, daß das Verhältnis des Staates zu Kohlhaas, das einerseits durch das Verfahren des Kämmerers, anderseits durch Kohlhaases Selbstrache gestört war, auf dem Wege Rechtens wieder geordnet werden könne. Daher schlägt er vor, den Roßhändler „aufzuheben oder zu erdrücken". Das Charakteristische des vom Prinzen vertretenen Standpunktes liegt darin, daß nach der Meinung des Prinzen die Frage wegen der Behandlung Kohlhaases überhaupt nicht unter juristischem Gesichtspunkt beantwortet werden kann. Die Meinung des Mundschenken Hinz von Tronka endlich charakterisiert sich als ein kluger Vermittlungsvorschlag; sie stellt insofern den scharfen Gegensatz zu der Ansicht des Prinzen dar, als der Mundschenk die Frage vom Rechtsstandpunkt behandeln will; er erkennt (wenn auch gezwungen) zunächst das Recht Kohlhaases an den Staat an und will diesem Recht durch eine neue Verhandlung seines Prozesses Genüge geschehen lassen; ebenso will er aber auch das Recht des Staates an Kohlhaas, das dieser durch die Verhaftung des Roßhändlers ausüben sollte, anerkannt sehn. Es würde also bei

einem Verfahren nach dem Gesichtspunkt des Kämmerers das Endergebnis nach der zweiten Seite hin dasselbe sein wie das Endergebnis bei dem vom Prinzen angeratenen Verfahren. Mit der Ansicht des Großkanzlers hat diese Meinung dies gemein, daß der Kohlhaasesche Prozeß verhandelt werden soll; sie unterscheidet sich von ihr aber durch die Mißachtung des Zusammenhangs, der zwischen der Unterdrückung des Prozesses auf die höhere Insinuation hin und der Kohlhaaseschen Selbstrache besteht. Für den Mundschenken ist die Selbstrache eine vollkommen selbständige That, für die der Roßhändler in jedem Falle Genugthuung leisten muß, während nach der Ansicht des Großkanzlers, wie aus dem Erlaß des Kurfürsten an Kohlhaas hervorgeht, der Roßhändler nur für den nicht zu erwartenden Fall zur Genugthuung verpflichtet ist, daß er bei dem Tribunal zu Dresden mit seiner Klage abgewiesen wird. Einig sind die Vertreter der verschiedenen Standpunkte von Luther bis zum Mundschenken außer in der Absicht, die Kohlhaasesche Sache aus der Welt zu schaffen, nur in dem Anerkenntnis, daß die Niederschlagung des Kohlhaaseschen Prozesses unberechtigt war. Freilich besteht zwischen der milden Selbstbeurteilung des Kämmerers, der sein Verfahren einen Mißgriff nennt, und dem Urteil Luthers, des Großkanzlers und des Prinzen ein sehr großer Abstand.

Die Selbstrache Kohlhaases wird von den einzelnen Standpunkten aus völlig verschieden beurteilt je nach der Ansicht, welche die Urteilenden über das Verhältnis zwischen der Rechtskränkung Kohlhaases und seiner Selbstrache haben. Die beiden Herren von Tronka leugnen jedes Recht des Roßhändlers zur Selbstrache, nach des Prinzen Meinung hat „man" Kohlhaas das Schwert selbst in die Hand gegeben, doch ist ihm dieser zur Genugthuung verpflichtet; Luther gesteht zu, daß Kohlhaas „auf gewisse Weise" außer der Staatsverbindung gesetzt worden sei und will ihm Amnestie gewährt sehen. Denselben Standpunkt nimmt der Großkanzler ein. Das Gemeinsame aller Anschauungen, mit Ausnahme der Anschauungen der Tronkas, besteht darin, daß in ihnen die größere Hälfte der Schuld an der Störung des Landfriedens durch Kohlhaas dem Kämmerer und damit dem Staate selbst zugemessen wird. Rücksichtlich des Verfahrens sind der Kämmerer und der Prinz gegen jede Verhandlung mit Kohlhaas, allerdings aus verschiedenen Gründen, jener, weil eine solche Verhandlung nicht zur Wiederherstellung des einmal gestörten Verhältnisses zwischen dem Staat und Kohlhaas führen könne, dieser, weil er die Folgen einer Verhandlung für den Fürsten fürchtet. Die übrigen Ratgeber empfehlen die Erteilung des freien Geleits an Kohlhaas zum Zweck einer erneuten Untersuchung seiner Klage, Luther und der Großkanzler außerdem noch Amnestie.

Den Gegensatz zu allen bisher charakterisierten Standpunkten bildet der Standpunkt, den der Kurfürst von Brandenburg und der Kaiser einnehmen. Sie sehen die Selbstrache Kohlhaases nicht als Angelegenheit an, die allein zwischen diesem und Kursachsen zu verhandeln wäre und bei der darum Gnade für Recht ergehn könne; sie lassen die Strenge des gegen den Landfriedensbruch geltenden Reichsgesetzes walten,

und Kohlhaas selbst erkennt ihr Recht dazu ohne Weigerung an. — Zum Schluß sei noch auf eine Beurteilung der Selbstrache Kohlhaases hingewiesen, die unter einer ganz anderen Kategorie geschieht als alle bisher genannten. Die letzteren behandeln dieselbe als eine Rechtsfrage; hingegen nimmt Luther den religiösen Standpunkt ein, wenn er dem Roßhändler zu Gemüt führt, ob er nicht besser gethan hätte, um des Erlösers willen dem Junker zu vergeben und das Unrecht zu ertragen. Schon vor der Selbstrache hatte Kohlhaases Frau in ihrer Sterbestunde ihren Mann durch den Hinweis auf die Forderung der hl. Schrift von dem Wege abbringen wollen, auf den ihn sein starres Rechtsgefühl fortriß. Aber weder die feierliche Mahnung der sterbenden Frau noch die Vorhaltung des Reformators noch die Verweigerung des hl. Abendmahls vermögen etwas über den im übrigen religiösen, beispielsweise den Wert der Versöhnung mit Gott würdigenden Mann.

Die Charaktere der Novelle sind mit Ausnahme des Helden vom Dichter nicht zu Vollbildern ausgearbeitet; man übersieht nicht die Totalität der einzelnen Charaktere, sondern nur die Seiten, die sich in dem Verhältnis offenbaren, in dem sie zur Kohlhaaseschen Angelegenheit stehen. Doch muß dabei betont werden, daß die Stellungnahme der einzelnen Persönlichkeiten zu Kohlhaases Sache darum einen Einblick in eine grundwesentliche Seite ihres Charakters gewährt, weil es sich bei dieser Sache um die Idee des Rechts handelt, und weil gerade bei Staatsmännern, Fürsten, dem Throne nahestehenden Familien und Persönlichkeiten ihr inneres und äußeres Verhältnis zur Idee des Rechts und der Rechtsgesellschaft für ihr ganzes Wesen charakteristisch ist. In der Reihe der Charaktere sind diejenigen am vielseitigsten dargestellt, die bei der Angelegenheit am meisten persönlich in Anspruch genommen sind, der Junker Wenzel, der Kämmerer Kunz und der Kurfürst von Sachsen. Bei mehreren anderen unter den Handelnden ist die Stellung zu Kohlhaases Sache entweder ganz oder fast ganz unpersönlich; so bei dem Kurfürsten von Brandenburg und dem Stadthauptmann von Geusau, bei Luther, dem Prinzen Christian und dem Grafen Wrede. Sie alle wollen die Idee des Rechts um des Rechts willen soweit als möglich in Kohlhaases Falle durchgeführt sehn. Nur bei dem Großkanzler hat sich aus seiner übergroßen Rechtlichkeit ein Haß gegen die Familie von Tronka entwickelt, ein Haß, der ihn zwar nicht zu einem Unrecht gegen diese Familie verleitet, der ihn aber verhindert, Billigkeits- und Zweckmäßigkeitsrücksichten walten zu lassen. Der Junker Wenzel ist keine von den Naturen, bei denen die Kraft eines übergewaltigen Willens gegen die vom Gesetz gezogenen Schranken anstürmt, um sie niederzubrechen; er ist keiner jener Charaktere vom Schlage der Quitzows, die ihre Triebe nicht eindämmen können, sondern er ist im Grunde eine schwächliche Natur, die zum kläglichen Abfall neigt. Er fordert widerrechtlich den Paßschein und stört Handel und Wandel durch ungesetzliche Erpressungen, aber er geht mit einem verlegenen Gesichte ab, als er dem Kohlhaas die Antwort giebt:

„Ja, Kohlhaas, den Paß mußt du lösen" und verweist ihn an den Schloßverwalter, der seinerseits mit völliger Skrupellosigkeit und brutaler Gewalt verfährt. Er ist dann geneigt, „den Schlucker" laufen zu lassen, befiehlt aber alsbald, den Roßhändler über den Schlagbaum zurückzu„schmeißen". Als Kohlhaas seine gesunden Pferde wiederhaben will, tritt ihm zwar eine flüchtige Blässe ins Gesicht, aber er thut die Rechtsfrage mit der von unflätigem Schimpfwort begleiteten Erklärung ab: wenn Kohlhaas die Pferde in ihrem derzeitigen Zustande nicht wiedernehmen wolle, möge er es bleiben lassen. Der Junker ist ein Lebemann, dem das Recht dazu da ist, daß man es mißhandelt und durch seine Untergebenen mißhandeln läßt; er steht dem Rechte gegenüber auf dem Standpunkte eines Grandseigneur, der damit nach souveränem Belieben schaltet. Ganz bezeichnend für den Junker ist es, wenn er späterhin, als seine Vettern ihn für die Folgen seiner That verantwortlich machen wollen, sich verschwört, daß er von dem ganzen Handel, dessen Anfang und Ende er doch genau kannte, nur wenig gewußt habe, und daß der Schloßvogt und der Verwalter „an allem" schuld wären. Man vergleiche damit die Bestimmtheit, mit der sich Kohlhaas für das Thun seines Knechtes Herse auf der Tronkenburg verantwortlich weiß. Ein solcher Charakter wie der Junker kann bis zu der kläglichen Fassungslosigkeit herabsinken, in der man ihn in Wittenberg sieht. Bedeutsam ist es endlich auch, daß derselbe sich aus dem Tumult rettet, in dem sein Vetter, der Kämmerer, um seinetwillen das Leben zu verlieren droht.

Aus wesentlich festerem Holze ist der Kämmerer Kunz von Tronka geschnitten. In seinem gesamten Thun ist Entschiedenheit und Festigkeit des Willens spürbar. Die große Macht, die der Kurfürst in seine Hand gelegt hat, gebraucht er dazu, das Recht zu brechen. Ohne sich zureichend zu informieren, schlägt er durch eigenmächtige Verfügung die Klage des Roßhändlers nieder, ein Verfahren, das er später als einen „Mißgriff" bezeichnet. Gegen ein Wiedergutmachen des Fehltritts spricht er sich aufs entschiedenste aus. Wider besseres Wissen versucht er, der ohne Zweifel unter den „staatsklugen" Rittern der führende Geist ist, Kohlhaas mit neuer Schuld zu belasten und seinen Vetter von der alten Schuld zu entlasten. Auch der Bruch der Amnestie wird mutmaßlich vor allem auf seinen Einfluß zurückzuführen sein. Seinen trotzigen, heftigen Willen bekundet vor allem auch die Szene auf dem Dresdener Markt. Die entscheidenden Beweggründe seines Handelns sind einerseits die Liebe zu seinem Fürsten andrerseits die Wahrung der Familienehre. Und zwar überwiegt offenbar die Kraft des letzten Motivs die des ersten, denn das einzige Mal, wo er das Interesse des Fürsten überordnet, nämlich bei der Erklärung, er wolle lieber seinen Vetter zur Dickfütterung der Rappen abgeführt als Luthers Vorschlag gebilligt sehn, geschieht es „im Feuer der Beredsamkeit".

Der Kurfürst ist eine schwächliche, ins Weinerliche gezeichnete Natur. Man findet bei ihm keine Spur davon, daß er in der Erhaltung der

Rechtsordnung des Staates seine fürstliche Aufgabe, seine fürstliche Berufspflicht erkannt hätte. Er folgt dem Rate Luthers, nicht, weil er ihm aus Rechtsgründen zustimmt, sondern weil er ihm am zweckmäßigsten scheint. Aus rein persönlichen Gründen sucht er nachmals den in Berlin geführten Prozeß gegen Kohlhaas störend und vernichtend zu beeinflussen. Die Befugnis, sich seines Namens und Wappens zu bedienen, vertraut er einem Manne wie dem Kämmerer Kunz an, den er auch in seinem Amte beläßt, nachdem er denselben als vertrauensunwürdig erkannt hat. (Im schroffen Gegensatz zu dieser Duldsamkeit steht das Verfahren des brandenburgischen Kurfürsten mit seinem Erzkanzler.) Auf die Entschließungen des Kurfürsten von Sachsen haben Freunde und Freundinnen großen Einfluß. Die Mittel, zu denen er sich von seinen Freunden und von einer Notlage drängen läßt, sind durchaus unfürstlich: eine List „schlechter Art“ und entschiedene Unwahrheit. Wie sehr ihm die fürstliche Würde fehlt, ist vor allem an der Schwäche zu spüren, die ihn nach jedem zur Erlangung der geheimnisvollen Kapsel gemachten Versuche befällt.

Die Charakteristik Kohlhaases verbindet sich von selbst mit der Entwicklung der „Idee“, des Themas der ganzen Novelle.[1]) Einen deutlichen Fingerzeig über diese „Idee“ giebt der Schriftsteller in dem ersten Absatz seiner Erzählung. Nicht als ob er hier einen thematischen Leitfaden durch die Novelle gäbe, er hebt vielmehr, um damit die Spannung in recht künstlerischer Weise hervorzurufen, nur ein Moment aus der ganzen Entwicklung heraus, und zwar das Paradoxon, daß Kohlhaas zugleich einer der rechtschaffensten und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit war, oder wie er es später näher bezeichnet, daß ihn das Rechtsgefühl zum Räuber und zum Mörder machte. Hier kann man bereits das Gebiet bestimmen, auf dem die Idee zu suchen ist. Es ist eine psychologisch-ethische Idee, und zwar soll diese Idee in der Entwicklung von Kohlhaases Charakter anschaulich dargestellt werden. Das Verfahren ist also genetisch oder biographisch. Es gilt nun die Durchführung der Idee im einzelnen zu verfolgen. Besondere Bewunderung verdient die Sorgfalt und die große Anschaulichkeit, mit der Kleist im ersten Teil der Novelle das Rechtsgefühl des Roßhändlers dargestellt hat. Mit genauer Kenntnis aller sein Gewerbe betreffenden gesetzlichen Bestimmungen ausgerüstet, stößt Kohlhaas auf die Forderung des Schloßvogts. Zuerst sieht er in der Forderung einen „Irrtum“; dann eine „ungesetzliche Erpressung“, die ihn zu erbittern anfängt. Um sich Gewißheit über die rechtliche Lage der Dinge zu verschaffen, wendet er sich an den Junker selbst. Die unverschämte Forderung des Junkers macht ihn betreten; schließlich weicht er der Gewalt. Bezeichnend für die Geistesart des Roßhändlers ist es, daß er, trotzdem der Augenschein und der erste Eindruck so deutlich das Verfahren des Schloßvogts und des Junkers als unge-

[1]) Zu diesem Abschnitt vergl. R. v. Ihering: Der Kampf ums Recht, 2. Aufl. 1872.

setzlich erkennen lassen, dennoch unterwegs bedenklich wird, ob die Forderung des Paßscheins nicht doch vielleicht zu Recht bestehe. Als er die Ungesetzlichkeit des an ihm geübten Verfahrens bestätigt erhalten hat, bemächtigt sich seiner nicht etwa Zorn und Wut, sondern — er lächelt über den Witz des dürren Junkers, und das Gefühl, mit dem er wieder zur Tronkenburg zurückkehrt, ist das Gefühl der allgemeinen Not der Welt. Besser als so konnte das Rechtsgefühl Kohlhaases nicht charakterisiert werden. Es stellt sich hier nicht als ein leidenschaftliches, heftig nach Genugthuung verlangendes, sondern als ein ruhiges Rechtsgefühl dar.

Als Kohlhaas auf der Tronkenburg angelangt ist, ergreifen ihn zuerst Ahnungen, dann Erstaunen und äußerste Entrüstung, die sich in Flüchen über die ihm widerfahrenen Gewaltthätigkeiten Luft macht. Das brutale Benehmen des Schloßvogts macht das Herz des Roßhändlers heftig schlagen, und der Zorn drängt ihn zur Züchtigung des Unverschämten. Aber seine Seele steht unter der Herrschaft des Rechtsgefühls, das einer Goldwage gleicht; nicht nur die That, sondern auch das beschimpfende Wort hält er zurück, weil er noch nicht gewiß ist, ob seinen Gegner eine Schuld drückt. In dieser Szene stellt der Dichter Kohlhaases Rechtsgefühl als eine lebendige Kraft im Kampf mit starken Affekten dar.

Dem Junker gegenüber spricht Kohlhaas mit einem festen „Ich will meine wohlgenährten . . Pferde wieder haben!“ seine Rechtsforderung aus; die Rechtsverweigerung beantwortet er mit der Versicherung, er werde sich Recht zu verschaffen wissen. Das Rechtsgefühl Kohlhaases besitzt nach allem bisher Gesagten die beiden „Kriterien“ eines gesunden Rechtsgefühls, Reizbarkeit, d. h. die Fähigkeit, die Rechtskränkung zu empfinden, und Thatkraft, d. h. die Entschlossenheit, sie zurückzuweisen (Jhering a. a. O. S. 47). Im Folgenden ist es wieder meisterhaft, mit welcher Anschaulichkeit Kleist die Wirkung des Rechtsgefühls auf Kohlhaas darstellt. Schon ist er „spornstreichs“ auf dem Wege nach Dresden, um sich Recht zu verschaffen, da flüstert ihm sein Rechtsgefühl den Gedanken ein, ob nicht doch dem Knecht eine Schuld beizumessen sei; er fängt an Schritt zu reiten und, ehe er noch tausend Schritt gemacht hat, wendet er sein Pferd und biegt zur vorgängigen Verhörung Herses nach Kohlenhaasenbrück ein; dabei ist er, weil sein Gemüt bereits mit der gebrechlichen Einrichtung der Welt bekannt ist, bereit, den Verlust der Pferde als eine gerechte Folge zu verschmerzen, wenn dem Knecht nur wirklich „eine Art von Schuld“ beizumessen sei. Wiederum eine bedeutsame Charakteristik von Kohlhaases Rechtsgefühl. Die strenge Forderung des Rechtsgefühls wird bei Kohlhaas gemildert durch das lebendige Gefühl von der gebrechlichen Einrichtung der Welt. Vergl. zu diesem echt Kleistschen Gedanken den Schluß der „Marquise von O.“ Das Rechtsgefühl ist also bei Kohlhaas nicht gegen sein übriges Gefühls- und Empfindungsleben isoliert, sondern es steht in lebendiger Beziehung zu anderen Gefühlen. Einen weiteren Einblick in die Art des Kohlhaaseschen Rechtsgefühls gewährt das andere Gefühl, das neben dem eben beschriebenen in der Seele des heimreitenden

Kohlhaas mehr und mehr Platz greift, daß er nämlich „mit seinen Kräften der Welt in die Pflicht verfallen sei, sich Genugthuung für die erlittene Kränkung und Sicherheit für zukünftige seinen Mitbürgern zu verschaffen." Hier tritt die sittliche Natur des Rechtsgefühls in die Erscheinung: Kohlhaas weiß sich der Welt, das heißt doch wohl der Rechtsgemeinschaft, in der er steht, verpflichtet. Die Erwirkung der Bestrafung des Verbrechens erscheint ihm mithin zunächst nicht sowohl als ein Recht, sondern als eine Pflicht und zwar als eine Pflicht gegen die Gesamtheit. Daraus ergiebt sich der sittliche Charakter des Rechtsgefühls.

Der wesentliche Beweggrund, auf den das Rechtsgefühl bei Kohlhaas reagiert, liegt also nicht in der Sphäre des rein Persönlichen, der rein persönlichen Interessen und Leidenschaften. Die Pflicht gegen die Gesamtheit aber erhebt zwei Forderungen: daß der in seinem Recht Verletzte 1) sich Genugthuung für die erlittene Kränkung und 2) seinen Mitbürgern Sicherheit gegen zukünftige Kränkung verschafft. Man beachte wohl, daß die Pflicht gegen die Gesamtheit von dem Geschädigten fordert, sich selbst Genugthuung zu verschaffen.[1]) Worin liegt aber das entscheidende Moment bei der Genugthuung? Man darf im voraus annehmen, was sich auch bestätigen wird, daß die Wiedererlangung des eingebüßten Wertes an sich ohne alle Bedeutung für das Rechtsgefühl eines Kohlhaas sein wird. Auch das Gefühl, daß dem Gegner vergolten wird, kann kaum das sein, was ein Mann seiner Art zunächst bei der Genugthuung erstrebt. Um es vorweg zu sagen: Was Kohlhaas bei der Genugthuung sucht, ist Sühne für die Verletzung seines Rechts, des Rechts, das ihm die Gemeinschaft gewährt und dessen er für seine Existenz bedarf. (Vergl. Jhering S. 27 fg.) Der zweite Zweck, dessen Verfolgung das Rechtsgefühl von Kohlhaas fordert, ist die Sicherung der Mitbürger gegen zukünftige Kränkung. Diese Forderung schließt die sozialethische Erkenntnis in sich, daß der in seinem Rechte Angegriffene dazu verpflichtet ist, durch Verfolgung seines Rechts die Lebensbedingungen der Gesellschaft mit zu schaffen und zu erhalten.

Schon oben wurde darauf hingewiesen, daß bei Kohlhaas das Gefühl für das Recht mit Besonnenheit und Gewissenhaftigkeit gepaart ist. Diese Eigenschaften bewährt Kohlhaas in der Untersuchung, die er mit seinem Knechte Herse anstellt. Er stellt diese Untersuchung so an, als wollte er eine Schuld aus Herse herausinquirieren. Bezeichnend ist dabei, daß er in strenger Wahrhaftigkeit seinen Knecht auch auf die geringe Abweichung von der Wahrheit hinweist, die dieser sich hat zu Schulden kommen lassen. Beim Beginn der Untersuchung zeigt Kohlhaas vollkommene „Gelassenheit"; diese Stimmung

[1]) Jhering faßt die Behauptung des verletzten Rechts 1) als eine Pflicht des Berechtigten gegen sich selbst und 2) als eine Pflicht gegen das Gemeinwesen. Davon weicht Kleist hier ab, indem er die Behauptung des Rechts nur als eine Pflicht des Berechtigten gegen die Gesamtheit faßt, ein sozialethischer Gesichtspunkt, der den ersten, individualethischen Gesichtspunkt Jherings sehr bedeutsam ergänzt.

gerät in Gefahr, als Kohlhaas bei der Untersuchung die genaue Kenntnis des auf der Tronkenburg dem Herse Geschehenen gewinnt, aber er thut sich Gewalt an und beherrscht sich, damit Herse nichts von seinen Stimmungen merkt und dadurch in seinen Aussagen beeinflußt wird.

Nachdem Kohlhaas durch die Untersuchung völlige Gewißheit gewonnen hat, schickt er sich an, die öffentliche Gerechtigkeit anzurufen, darin bestärkt von seinem Weibe, deren Anschauung die seinige widerspiegelt. Nachdem der Prozeß anhängig gemacht ist, kehrt Kohlhaas beruhigt nach Hause zurück. Die Nachricht, daß sein Prozeß niedergeschlagen ist, erfüllt ihn mit tiefem Schmerz, doch wird er wieder vollkommen ruhig, als sich ihm die Aussicht bietet, durch die Vermittlung seines Kurfürsten zu seinem Rechte zu kommen. Als dagegen die Hoffnung auf Erfolg sich mindert, weil der brandenburgische Erzkanzler mit den Tronkas verschwägert ist, hat er keine Freude mehr an seinem Beruf, seinem Besitz und seiner Familie und erharrt in trüber Ahnung die Zukunft. Da trifft ihn die Resolution wie ein harter Schlag; ihn selbst nennt man einen „unnützen Querulanten", seine Sache eine Stänkerei. Kohlhaas schäumt vor Wut; nicht, wie der Dichter ausdrücklich bemerkt, um der Pferde willen; denn Kohlhaas hätte gleichen Schmerz empfunden, wenn es ein Paar Hunde gegolten hätte, sondern weil sein Rechtsgefühl tief verwundet war. Zu der Wut gesellt sich der Schmerz darüber, daß die Welt in einer so „ungeheuren Unordnung" liegt. Durch den Schmerz aber zuckt die innere Zufriedenheit, seine eigene Brust nunmehr in Ordnung zu sehn.

Die Stärke des Rechtsgefühls kann an den Gütern gemessen werden, die der Mensch, um sein Recht zu behaupten, drangiebt. Um seinem Rechtsgefühl, das seinen kategorischen Imperativ an ihn ergehn ließ, Genüge zu thun, löst Kohlhaas, der gute Wirt, der treue Gatte, der liebreiche Vater, seinen Hausstand auf, denn er verfolgt einen Zweck, dem gegenüber die Führung eines Hausstandes ihm untergeordnet und nichtswürdig erscheint. Die Gewalt des Rechtsgefühls erhellt vor allem daraus, daß es in der Seele Kohlhaases bei dem Verzicht auf seinen Hausstand zu keinem inneren Kampf (Konflikt) kommt. Obwohl sich übrigens Kohlhaas auf alles gefaßt macht, so ist er doch noch entschlossen, einen letzten Versuch in seiner Angelegenheit zu machen; er will seinem Landesherrn, zu dessen persönlicher Gesinnung er volles Vertrauen hat, persönlich seine Klage einreichen und hofft so sein Recht zu finden.

Sehr charakteristisch ist in den Verhandlungen zwischen Kohlhaas und seinem Weibe eine Äußerung des ersteren. Er erklärt, sein Haus verkaufen zu wollen, weil er in einem Lande, in dem man ihn in seinen Rechten nicht schützen wolle, nicht bleiben möge. „Lieber ein Hund sein, wenn ich mit Füßen getreten werden soll, als ein Mensch!" ruft er aus. Diese Erklärung läßt erkennen, daß Kohlhaas, der das klarste Bewußtsein von seinen Pflichten gegen die Rechtsgemeinschaft hat, auch umgekehrt die bestimmteste Vorstellung von der Pflicht der Gemeinschaft gegen ihn selbst besitzt. Ferner sieht man, daß ihm das Anrecht

auf das Recht das Wesensmerkmal der Menschenwürde oder, mit Jhering zu reden, moralische Existenzialbedingung ist.

An einer etwas späteren Stelle weist Kohlhaas sein Weib darauf hin, daß er sein Recht behaupten muß, weil das Recht die Daseinsbedingung für seinen Gewerbebetrieb, sein Berufsleben ist. Erwähnenswert ist auch ein weiterer Abschnitt dieser Szene. Um durch keine Rücksichten gestört zu werden, will Kohlhaas seine Familie zu Verwandten schicken; sein Weib ist von diesem Entschluß schwer getroffen, und als er sie fragt, ob er seine Sache aufgeben, nach der Tronkenburg reiten und sich vom Junker seine Pferde ausbitten solle, da drängt es sie, ihm zuzurufen: „Ja, ja, ja!“ So lange Kohlhaas nur den Rechtsweg gehen wollte, teilte sie seine Gesinnung; jetzt, wo er sich anschickt, sein Recht zu erzwingen, unterliegt ihr Rechtsgefühl der Angst um sein und seiner Familie Glück. So steht sie im Gegensatz zu ihrem Manne, der sein Recht unbekümmert um sein Glück will. Doch soll erwähnt werden, daß Kohlhaas später Luther gegenüber erklärt: wenn er geahnt hätte, daß er bei seinem Thun sein Weib verlieren würde, so hätte er vielleicht auf die Durchsetzung seines Rechts verzichtet. Die Mahnung seines sterbenden Weibes, seinem Feinde zu vergeben, bleibt erfolglos; gleich nach ihrem Begräbnis übernimmt er, da inzwischen die wieder ungünstige Resolution auf seine Bittschrift eingetroffen ist, das „Geschäft der Rache“. Wir stehen am entscheidenden Wendepunkt in der Geschichte Kohlhaases. Die Staatsgewalt hat Kohlhaas im Stich gelassen, als er auf dem Wege des Rechts im Interesse der Gemeinschaft, deren Schutz er zu genießen glaubte, sich selbst Genugthuung und seinen Mitbürgern Sicherheit zu verschaffen suchte, nun nimmt er selbst Rache.

Es sollen nun zunächst die für Kohlhaases Thun besonders charakteristischen Akte herausgehoben und dann das ganze Thun psychologisch-ethisch gedeutet werden. Zunächst verfaßte Kohlhaas einen „Rechtsschluß“, in welchem er den Junker Wenzel kraft der ihm „angeborenen Macht“ verdammt, die Rappen binnen drei Tagen nach Kohlhaasenbrück zu führen und in Person dort dickzufüttern. Da dieser Rechtsschluß ohne Erfolg blieb, erfolgte die Zerstörung der Tronkenburg, wobei fast alle Burginsassen niedergemetzelt wurden und Kohlhaas selbst so handelte, wie es seinem heftigen Racheverlangen entsprach. Hierauf erließ Kohlhaas ein „Mandat“, in dem er das Land aufforderte, dem Junker Wenzel, mit dem er einen gerechten Kriege führe, keinen Vorschub zu leisten, denselben vielmehr bei Strafe des Leibes und Lebens und bei Verlust des Besitzes an ihn auszuliefern. Als er den Junker sodann vergebens im Kloster Erlabrunn gesucht hatte, wurde er „in die Hölle unbefriedigter Rache zurückgeschleudert“. In einem zweiten Mandat forderte er nun „jeden guten Christen“ unter Angelobung eines Handgeldes und anderer kriegerischer Vorteile auf, seine Sache gegen den Junker als den allgemeinen „Feind aller Christen“ zu ergreifen. Bezeichnend für die Auffassung, die Kohlhaas derzeit von seiner Person hatte, ist es, daß er sich

in zwei weiteren Mandaten einen „reichs- und weltfreien, Gott allein unterworfenen Herrn“ und einen „Statthalter Michaels“ nannte, der gekommen sei, an allen, die des Junkers Partei nähmen, mit Feuer und Schwert die Arglist, in welche die ganze Welt versunken sei, zu bestrafen. Dabei rief er das Volk auf, sich ihm „zur Errichtung einer besseren Ordnung der Dinge“ anzuschließen; unterzeichnet war dieses Mandat: „Gegeben auf dem Sitze unserer provisorischen Weltregierung, dem Erzschlosse zu Lützen.“ In dieser Zeit ließ Kohlhaas, wenn er vor dem Volke erschien, ein Cherubsschwert vor sich hertragen und zwölf Knechte sich folgen. Infolge der sonderbaren Stellung, die Kohlhaas in der Welt einnahm, fand er immer mehr Anhang, so daß er zu einer staatsgefährlichen Macht heranwuchs; die Versuche des Staates, diese Stellung zu erschüttern, waren vergeblich.

Kohlhaases eigenes Urteil über die sittliche Natur seines Thuns erhellt vor allem aus seinen Mandaten und aus seiner Rechtfertigung Luther gegenüber. Von letzterer muß ausgegangen werden; sie erklärt die Stellung, die Kohlhaas zu der Gemeinschaft, der er angehört, genommen hat. Nach seiner Rechtsanschauung hat ihn diese Gemeinschaft verstoßen, indem sie ihm den Schutz der Gesetze versagte; denn dieses Schutzes, so begründet er seine Anschauung, bedürfe er, zum Gedeihen seines friedlichen Gewerbes, ja um dieses Schutzes willen habe er sich mit seinem Besitz in die Gemeinschaft geflüchtet; wer ihm den Schutz versage, der stoße ihn zu den Wilden der Einöde hinaus und gebe ihm die schützende Keule in die Hand. Wenn Kohlhaas hier den Rechtsschutz nur als die Gewähr für die Bedingungen seines Erwerbslebens faßt, so ist damit nicht ausgeschlossen, daß ihm der Staat nicht auch als Bürge für seine gesamte moralische Existenz gilt. Der Rechtsanschauung Kohlhaases entspricht es, wenn er bereit ist, in die Gemeinschaft zurückzukehren, falls seine Voraussetzung, der Landesherr habe ihn verstoßen, nicht zutreffe, und wenn er den Krieg, den er mit der Gemeinschaft geführt hat, beim Fehlen dieser Voraussetzung für eine „Missethat“ erklärt. Auch in den Mandaten weiß sich Kohlhaas außerhalb der Gemeinschaft stehend, die den Junker Wenzel vor der gerechten Strafe beschirmt und ihm selbst den Schutz der Gesetze versagt. Nur weil er sich außerhalb des Gemeinschaftsverbandes fühlt, kann er gegen den Junker einen „gerechten“ Krieg führen. Über die weitere Frage, wie Kohlhaas seine Stellung außerhalb der staatlichen Gemeinschaft auffaßt, geben der Rechtsschluß und die Mandate Aufklärung. Es ist schon charakteristisch, daß Kohlhaas seinen Befehl an den Junker einen „Rechtsschluß“ nennt; nicht sowohl eine Machtstellung als vielmehr, wenn der Ausdruck erlaubt ist, eine Rechtsstellung nimmt Kohlhaas ein. Die Rechte, die er in dieser Stellung ausübt, sind die angeborenen Menschenrechte. Indes bleibt Kohlhaas bei dieser Anschauung von seiner Stellung nicht stehn. In einer „Schwärmerei krankhafter und

mißgeschaffener Art“ legt er sich selbst ein göttliches Strafamt und später in einer Art von „Verrückung“ das Amt der provisorischen Weltregierung bei. Bei jenem Amt fühlt er sich als Statthalter Michaels, bei diesem als Stellvertreter Gottes; kraft jenes Amtes straft er die Arglist der ganzen Welt an den Parteigängern des Junkers, kraft dieses fühlt er sich zur Errichtung einer bessern Ordnung der Dinge berufen. Nachdem Kohlhaas die ihm gleichsam vom Staate angewiesene Stellung außerhalb seiner Gemeinschaft eingenommen hat und er nicht mehr mit dem Junker im Verbande der Rechtsgemeinschaft steht, kehrt im gewissen Sinne zwischen ihnen, mit Schiller zu reden, „der alte Urstand der Natur“ wieder, „wo Mensch dem Menschen gegenübersteht“, nur daß sich Kohlhaas, obwohl aus der Rechtsgemeinschaft verstoßen, auf Rechtsboden stehend weiß. Zu der Rechtsgemeinschaft als solcher, aus der er verstoßen ist, nimmt Kohlhaas zunächst keine positive Stellung ein. Er hat es zunächst nur mit dem Junker als einer einzelnen Person zu thun; wenn er sich gegen die von Kursachsen gegen ihn gesandten Heere wendet, so thut er es, weil der Staat den Junker mit seinen Machtmitteln unterstützt. Zunächst hat er also nicht die Absicht, sich darum gegen den Staat zu kehren, weil dieser ihn in seinem Rechtsanspruch nicht unterstützt hat; er bestraft nur an denen, welche des Junkers Partei nehmen, die Arglist, in welche die ganze Welt verstrickt ist. Anders hätte sich allerdings das Verhältnis gestalten müssen, wenn Kohlhaas seinen Plan, eine bessere Ordnung der Dinge durchzuführen, ins Werk gesetzt hätte.

Ein starkes und empfindliches Rechtsgefühl wurde als der Grundzug in Kohlhaases Wesen erkannt. Dies Gefühl hat seine Schritte, dem ablenkenden Einfluß seines leidenschaftlichen Temperaments zuwider, so lange bestimmt, als er in der Rechtsgemeinschaft stand. Es zwingt ihn auch, seine Stellung außerhalb der Gemeinschaft zu nehmen. Wäre er minder empfindlich gewesen, so würde er sich mit dem Bestehenden von Fall zu Fall abgefunden haben; er hätte dann nicht die Konsequenz aus seiner Anschauung mit solcher Entschiedenheit gezogen. Kohlhaases Rechtsgefühl übt einen solchen Druck auf sein Wollen aus, daß der Gegendruck anderer Gefühle, vor allem der Liebe zu seiner Familie, nichts vermag. Auch in dem Kriege mit dem Junker ist das Rechtsgefühl die bestimmende Macht. Auch jetzt empfindet er noch, was er gleich im Anfang seines Handels mit dem Junker empfunden hatte, daß er mit seinen Kräften der Welt in die Pflicht verfallen sei, sich Genugthuung für die erlittene Kränkung und seinen Mitbürgern Sicherheit vor zukünftiger zu verschaffen. Aber es besteht freilich ein greller Gegensatz zwischen der Art, wie sich früher das Rechtsgefühl offenbarte, und der Art, wie es sich jetzt auswirkt. Solange Kohlhaas noch von der legitimen Gewalt die Genugthuung für die erlittene Rechtskränkung erwarten durfte, drängte die Erwartung, daß den Junker seine Strafe treffen werde, das Verlangen nach Rache zurück. Als er sich in dieser Erwartung getäuscht

sah, geriet er unter den dämonischen Einfluß der Begierde nach Rache. Daß dies der Fall ist, zeigt z. B. das maßlos Leidenschaftliche seines Handelns bei der Eroberung der Tronkenburg, ferner der Seelenzustand, in den ihn die Flucht des Junkers versetzt (s. o.), vor allem aber die Maßlosigkeit, mit der er den Vollzug der von ihm über den Junker verhängten Strafe betreibt. Schon der Rechtsschluß mit seiner Forderung, daß der Junker in Person die Pferde dickfüttern soll, beweist den Einfluß des Verlangens nach Rache; dann brennt Kohlhaas dem Junker die Burg nieder, wobei der Hauptschuldige, der Schloßvogt, und viele Unschuldige umkommen; aber Kohlhaas macht nicht Halt, trotzdem er nach Luthers Ausdruck bereits die grimmigste Rache an dem Junker genommen hat. Ein Strafamt glaubt Kohlhaas auszuüben; in Wahrheit übt er ein Racheamt aus.[1]) Er achtet nicht auf das Verhältnis des dem Junker zugefügten Schadens zu dem Vergehen desselben. Seine Rache ruht nicht eher, als bis sie ihr Ziel erreicht hat. Daß die Rachgier über Kohlhaas Herr wird, erklärt sich psychologisch einerseits aus der Stärke des auf seinen Willen ausgeübten Reizes, andrerseits aus der Natur dieses Willens. Der Reiz wirkt darum so stark, weil es sich nicht um eine einmalige Erregung, sondern um eine Reihe von einzelnen, immer stärker werdenden Reizungen handelt. Andrerseits kommt zunächst die Reizbarkeit des Kohlhaase eigenen Rechtsgefühls (s. u.) und dann die bei aller Ruhe doch seinem Charakter innewohnende, zur That drängende Leidenschaftlichkeit in Betracht. Solange Kohlhaas noch im Rechtsverbande des Staates stand, beherrschte er diese Leidenschaftlichkeit, weil er für sein Rechtsgefühl auf legitime Befriedigung rechnete. Er ist keiner jener Charaktere, deren Rechtsgefühl zwar sehr reizempfindlich ist, die aber auf eine Rechtskränkung hin etwa nur mit Trauer und mit Klage reagieren; er gehört aber auch nicht zu den Naturen, bei denen zwar die Folge einer Rechtskränkung das Verlangen nach Bestrafung des Kränkenden und, wenn diese ausbleibt, der Reiz zur Rache ist, die aber entweder durch andere Gefühle oder durch Thatenscheu an der Befriedigung ihres Rechtsgefühls verhindert werden. Jhering (a. a. O. S. 69) nennt Kohlhaas einen „Märtyrer seines Rechtsgefühls"; und er ist es auch in einem noch näher zu bestimmenden Sinne; aber wenn Jhering ihn als den Märtyrer des Rechtsgefühls in den Gegensatz zu denen rückt, die, aus der Bahn des Rechts gestoßen, „Räuber und Mörder" werden, so ist das nicht im Sinne des Dichters, der im ersten Abschnitt der Novelle von Kohlhaas sagt: „Das Rechtsgefühl aber machte ihn zum „Räuber und Mörder", und der ihn einen der „entsetzlichsten Menschen" seiner Zeit nennt. In Kohlhaases Handlungsweise wird wirklich das Paradoxon Thatsache, daß jemand durch das Rechtsgefühl sehr ungerecht werden kann; die Bedingung für den Eintritt dieser Thatsache ist dann gegeben, wenn dem Rechtsgefühl seine legitime Befriedigung versagt bleibt. Wenn eine Gemeinschaft,

[1]) Jhering („Kampf ums Recht" S. 67) scheint dies zu verkennen.

das ist das Facit aus der Geschichte Kohlhaases in unserem Abschnitt, einen Menschen rechtlos macht, ihn dadurch ausstößt und auf sich selbst stellt, so überläßt sie ihn damit seinen reinpersönlichen Rechtsanschauungen und den Einflüssen seiner Natur und verzichtet darauf, sein Rechtsgefühl bestimmend zu beeinflussen.

Kohlhaas selbst hat das Bewußtsein, gerecht zu handeln; nicht einmal stört ein Zweifel oder ein Bedenken die Sicherheit seines unfehlbaren Gefühls; erst als er durch Luther erfährt, daß die Voraussetzung seiner Handlungsweise nicht vorhanden ist, erkennt er sein Handeln als ungerecht, aber, was wohl zu merken ist, nur weil die Voraussetzung fehlt.

Von besonderem psychologischen Interesse sind noch einige vom Dichter selbst als pathologisch gekennzeichneten Handlungen Kohlhaases. Hierher gehört, daß er sich einen „reichs- und weltfreien, Gott allein unterworfenen Herrn" nennt. Kleist führt diese Selbstbezeichnung auf eine „Schwärmerei krankhafter und mißgeschaffener Art" zurück. Die Entstehungsursache dieser Schwärmerei muß man, da der Dichter selbst nur ihr Vorhandensein feststellt, erschließen. Kohlhaas ist ein Mann von ausgeprägtem Selbstgefühl; sein Rechtsgefühl wurzelt mit in seinem Selbstgefühl. In diesem Selbstgefühl ist er tief gekränkt durch die Rechtskränkung und die Rechtsverweigerung. Nachdem ihn der Staat ausgestoßen hat, schnellt dieses Selbstbewußtsein jäh in die Höhe; er fühlt sich als eine Macht außerhalb und gegenüber der Gemeinschaft, die ihn verstoßen hat. Diese Gemeinschaft hegt und schützt das Unrecht und mißhandelt das Recht; ihr gegenüber hat er das Vollgefühl seiner Gerechtigkeit, und in diesem Vollgefühl macht er sich selbst zu einem Statthalter Michaels und schließlich zum provisorischen Weltregenten. Einer Welt gegenüber, die ihm eine Welt der Ungerechtigkeit ist, übersteigert und überspannt sich sein Selbstgefühl in krankhafter Weise, so daß er sich schließlich als eine göttliche Gegenmacht gegenüber einer sündlichen Weltmacht fühlt. Daß es zu dieser ins Pathologische fallenden Steigerung seines Selbstgefühls kommen kann, dafür ist natürlich die Vorbedingung die wilde Erregung, in die sein ganzes Gemütsleben durch den Rachekrieg versetzt ist; es fehlt ihm in dieser Zeit die Selbstbeherrschung, die *σωφροσύνη*; die Begierde nach Rache raubt ihm die Besinnung, er wird unvernünftig, ein *ἄφρων*. Auf dem so zubereiteten Boden entsteht dann die Ausschweifung seines Selbstgefühls.

In eine sehr bedeutsame neue Phase tritt die Entwickelung der Idee im vierten Hauptteil durch das Eingreifen Luthers. Auf ein tüchtiges Element in der Brust des Roßhändlers, das heißt doch wohl auf das Rechtsgefühl desselben, bauend, erläßt Luther sein Plakat. Und er verrechnet sich nicht. Geradezu erschütternd wirkt der Kerngedanke des Plakats auf Kohlhaas ein; erschüttert wird vor allem das stolze Sicherheitsgefühl, mit dem er bisher im Namen der Gerechtigkeit das Geschäft der Rache verwaltet hatte. Und was kein Schwert vermochte, vermögen wenige Worte: Kohlhaas ist plötzlich entwaffnet. Die Ver-

sicherung Luthers an den Roßhändler, daß seine Obrigkeit nichts von seiner Angelegenheit wisse, ist das Zauberwort, das Kohlhaas bannt; der feste Boden, von dem aus er eine Welt voll Ungerechtigkeit aus den Angeln heben will, ist ihm unter den Füßen weggezogen. Er ist bereit, in die Gemeinschaft zurückzukehren, von der er sich verstoßen wähnte, und von ihr, in Ruhe zuwartend, sein Recht zu empfangen. Auf diesem Rechte allerdings besteht er. Er verlangt den Urteilsspruch über den Junker, trotzdem sein Schwert am Junker die grimmigste Rache genommen hat. So behauptet das Rechtsgefühl in seiner Brust seine Forderung gegenüber der Forderung der Billigkeit. Es behauptet sie auch gegenüber der Forderung der christlichen Moral: Kohlhaas will dem Junker nicht vergeben, sondern ihn zur Dickfütterung nötigen. Eigentümlich ist dabei aber die Art, wie das Rechtsgefühl bei Kohlhaas wirkt; er will darum den Urteilsspruch, weil er der Welt zeigen will, daß sein Weib in keinem ungerechten Handel umgekommen ist. Nicht also darum, weil er sich selbst Genugthuung und seinen Mitbürgern Sicherheit verschaffen will, sondern damit die Welt erkennt, daß die Sache, an die er ein so kostbares Gut gesetzt hat, gerecht war. Sein Rechtsgefühl verlangt danach, gerechtfertigt zu sein. Man beachte hierbei wohl, daß es nur das von ihm selbst gebrachte Opfer ist, um deswillen er die öffentliche Rechtfertigung will, und nicht die lange Reihe der Opfer, welche die von ihm bekämpfte Gemeinschaft hat bringen müssen.

In eine sehr interessante Beleuchtung kommt die Idee des „Michael Kohlhaas“ durch die Urteile, welche Luther und die den Kurfürsten umgebenden Persönlichkeiten über seine „Selbstrache“ fällen. Von besonderem Werte ist dabei die in Luthers Urteil zu Tage tretende Umwandlung. Sein Plakat bezeichnet Kohlhaases Krieg gegen die Parteigänger des Junkers als den Einbruch eines wilden Tieres in die friedliche Gemeinschaft, und als späterhin Kohlhaas von seiner Verstoßung aus der Gemeinschaft spricht, nennt er diesen Gedanken eine Raserei. In seinem Schreiben an den Kurfürsteu dagegen eignet er sich diesen Gedanken an, überzeugt von der Begründung, die Kohlhaas demselben gegeben hat. Über die anderweitigen Urteile s. o. S. 200. Unter denselben erkennt gerade das schwerwiegendste die Schuld des Junkers unumwunden als die Ursache aller weiteren Frevel an und schafft so die Voraussetzung für die Amnestie. Kohlhaases Thaten gelten in diesem Urteil als Frevel, aber doch vor allem als Folgen von fremder Freventhat. — Während Kohlhaas auf den Ausgang seines Prozesses in Dresden wartet, ereignet sich die Szene mit dem Döbelner Abdecker. Dieser Vorgang bricht den Willen des Roßhändlers, und er ist bereit, dem Junker und den Angehörigen des Junkers „mit völliger Bereitwilligkeit und Vergebung alles Geschehenen“ entgegenzukommen. Was an diesem Vorgange den Willen des Roßhändlers gebrochen hat, giebt der Dichter selbst nicht an. Offenbar war es dies, daß der wohlgemeinte und redliche Versuch, ihm Genugthuung zu verschaffen, einen so heillosen Ausgang genommen hatte.

Das Benehmen Kohlhaases zeigt also, daß er den guten Willen, ihm Genugthuung zu verschaffen, bereits für die That nimmt. — Luthers Versicherung an Kohlhaas, seine Obrigkeit wisse nichts von seiner Sache, hatte Kohlhaas in den Schoß der Staatsgemeinschaft zurückgeführt und ihn zum ruhigen Warten auf sein Recht vermocht. Statt aber Recht zu finden, findet er Rechtsbruch; man hintertreibt nicht nur, daß ihm sein Recht wird, sondern man bricht ihm selbst die Amnestie. Er empfindet die Rechtskränkung wiederum auf das allertiefste, aber während er einst seine ganze Persönlichkeit einsetzte, um den Junker zu bestrafen, hat seine „von Gram sehr gebeugte Seele" die Dickfütterung der Rappen aufgegeben. Während er früher trotzig seinen Standpunkt außerhalb der Gemeinschaft genommen und diese bekämpft hat, verlangt es ihn jetzt in ein Land, wo der Himmel über anderen Menschen als denen, die er kennt, blaut.

Der letzte Hauptteil hat rücksichtlich des Gesichtswinkels, unter dem das Thema der Novelle erscheint, insofern mit dem dritten Ähnlichkeit, als Kohlhaas hier Rache für die ihm widerfahrene ungerechte Behandlung nimmt. Der, an dem er sich rächt, ist der Kurfürst von Sachsen. Als sich Kohlhaas anschickte, den Junker Wenzel zu bestrafen, opferte er, ohne sich zu besinnen, Güter, die für ihn hohen Wert hatten; gegenüber der Pflicht, den Junker zu bestrafen, erschien ihm z. B. die Pflicht, seinem Hauswesen vorzustehn, als nichtswürdig. Jetzt hat Kohlhaas die Wahl, entweder seine Freiheit wiederzugewinnen und sein Leben zu retten oder sich an dem Kurfürsten, der ihm sein Fürstenwort gebrochen hat, zu rächen. Wiederum wählt Kohlhaas ohne Besinnen das letztere; obwohl in der einen Wagschale Freiheit und Leben liegen, kommt es nicht zu einem Schwanken. Der geheimnisvolle Zettel ist ihm nicht um die Welt feil. Er ist glücklich darüber, daß ihm durch den Besitz des Zettels Genugthuung werden kann. Und wiederum steht Kohlhaas unter dem Einfluß der Begierde nach Rache. Er „jauchzt" über die Macht, die ihm gegeben ist, seines Feindes Ferse in dem Augenblick, da sie ihn in den Staub tritt, tödlich verwunden zu können. Seine Rache sättigt sich an der Freude, den Gegner vernichten zu können. Der Gedanke, diese Genugthuung empfangen zu haben, verleiht ihm die unvergleichliche Ruhe und Zufriedenheit seiner letzten Tage. In diesen letzten Tagen wird ihm auch noch die Genugthuung, von einem Abgesandten Luthers die Wohlthaten der hl. Kommunion zu empfangen. Am Tage der Hinrichtung endlich erhält er auch die Genugthuung, die er so heiß erstrebt hat: es wird ihm Kenntnis von der Verurteilung des Junkers gegeben. Die großen funkelnden Augen, mit denen er das Erkenntnis liest, und die Gewalt der Gefühle, die ihn vor seinem Kurfürsten sich niederwerfen läßt, zeigen, wie lebendig in seiner Brust das Rechtsgefühl noch ist. Nachdem Kohlhaas Genugthuung empfangen hat, giebt er selbst Genugthuung. Er versöhnt durch seinen Tod, wie es Kleist ausdrückt, die Welt wegen des allzu raschen Versuchs, sich selbst in ihr Recht zu verschaffen.

Der Versuch war darum allzu rasch, weil Kohlhaas noch nicht alle Möglichkeiten, zu seinem Recht zu kommen, erschöpft hatte (s. den Brief Luthers und sein Gespräch mit Kohlhaas). Der Rechtsform nach ist die Genugthuung, die Kohlhaas leistet, eine Genugthuung an die kaiserliche Majestät wegen Landfriedensbruchs. S. unten!

Ein Rückblick auf die letzten Ausführungen ergiebt, daß Kleist im „Michael Kohlhaas" das Geschick eines Mannes darstellt, der von einem gewaltigen „Pathos" beseelt ist. Kohlhaas ist eine Persönlichkeit, die, mit Vischer (Ästhetik I, S. 267) zu reden, für ein sittliches Grundmotiv die ganze Erhabenheit der Kraft aufbietet; die Grundmacht, von der Kohlhaas bestimmt wird, ist sein Rechtsgefühl. Dies Rechtsgefühl ist ein leidenschaftliches, sein innerstes Gemütsleben beherrschendes Gefühl. So erfüllt Kleists Kohlhaas die Forderung Hegels, nach welcher der Charakter eine „Hauptseite" haben muß. Er erfüllt aber auch die zweite Forderung Hegels, daß dem Charakter innerhalb der durch die Haupteigenschaft gegebenen Bestimmtheit „die Fülle und Lebendigkeit" bewahrt bleiben muß. So sehr in Kohlhaases Charakter das Rechtsgefühl die bestimmende Macht ist, so ist doch nicht etwa das sonstige Charakterleben durch dies Gefühl totgedrückt; Kohlhaas ist z. B. ein tüchtiger Berufsmensch und zugleich ein zart empfindender Familienmensch. Die dämonische Gewalt des Rechtsgefühls kann man aber daraus erkennen, daß die anderen Gefühle, so kräftig sie sind, dennoch im Konfliktsfall nicht im geringsten jenem das Gegengewicht zu halten vermögen. Mit diesem Rechtsgefühl ist Kohlhaas in eine Welt voll Ungerechtigkeit hineingestellt. Sein Geschick entwickelt sich aus dem Zusammenstoß seines zarten und doch zugleich furchtbargewaltigen Rechtsgefühls mit einer ungerechten Welt. Das Geschick dieses Rechtsgefühls nimmt in erster Linie das Interesse in Anspruch. Das Rechtsgefühl hält Kohlhaas, während er von dem Junker und seinen Leuten das schwere Unrecht erfährt, in den Schranken des Gesetzes fest; es läßt ihn nachher sein Recht auf dem geordneten Rechtswege suchen; es stellt ihn dann auf sich selbst und läßt ihn bei dem Versuch der Selbsthilfe Mörder und Räuber werden; es führt ihn dann wieder in die Rechtsgemeinschaft zurück und zwingt ihn, auf dem Prozeß gegen den Junker zu bestehen; erst der Gram nimmt dem Rechtsgefühl seine Federkraft. Doch gewinnt es durch eine neue schwere Kränkung seine ganze Kraft wieder; seine Befriedigung verklärt die letzten Tage des Roßhändlers.

Oben wurde das Thema des „Michael Kohlhaas" als ein psychologisches bezeichnet. Indes würde diese Bezeichnung zu einer falschen Auffassung führen, wenn man aus derselben folgern würde, der „Kohlhaas" sei eine „psychologische Novelle" im modernen Sinn. Nirgends giebt der Dichter Seelengemälde, Zergliederungen psychologischer Zustände oder ähnliches. Man muß sogar den Vorwurf gegen den Dichter erheben, daß er bisweilen (s. o.) die genetische Erklärung eines Seelenzustandes dem Leser überläßt, daß er zu sprungweise vorgeht. Die

Knappheit, mit der Kleist das Psychologische behandelt, fällt umsomehr auf, als er das Äußerliche vielfach sehr sorgfältig darstellt. Er erreicht allerdings durch dies Verfahren etwas sehr Wesentliches: man spürt kaum jemals den arbeitenden Dichter, der eine Idee heraustreiben will; die Idee erscheint einfach als das immanente Gesetz des Geschehenden. Doch würde der Dichter auch bei ausführlicher Darstellung der psychologischen Vorgänge in der Brust Kohlhaases nicht in ein unkünstlerisches Verfahren geraten sein.

Die Idee des „Kohlhaas" hat sich als eine hochbedeutsame herausgestellt: das Rechtsgefühl ist eine der elementaren Mächte, die in der Volksseele und in dem Gemüt der Einzelnen wirksam sein müssen, wenn ein Gemeinschaftsleben möglich sein soll. Die Behandlung der Idee ist des höchsten Ruhmes wert; denn zunächst ist die ganze Novelle vom Anfang bis zum Ende der Behandlung des charakterologischen Themas, in dem wir „die Idee" erkannten, gewidmet. Ferner wird die Idee in sehr energischer Weise „durchgeführt"; denn da das Rechtsgefühl der Nerv in Kohlhaases Personenleben ist, so rückt mit jedem Wechsel seines Schicksals und seines Thuns die Idee in eine neue Beleuchtung[1]). Siehe indes unten! Der „Fall", den Kleist behandelt, trägt durchaus den Charakter des Typischen. Es ist ein Beweis seiner dichterischen Kunst, daß das Typische sich nirgends beim Lesen aufdrängt, sondern erst durch Reflexion aus der mit vollkommenster Naturwahrheit und Anschaulichkeit vorgetragenen Erzählung gewonnen werden muß. Als Typus betrachtet Ihering den „Michael Kohlhaas" in seiner rechtsphilosophischen Untersuchung: Kohlhaases Rechtsgefühl besitzt die Merkmale des „gesunden" Rechtsgefühls; sein Schicksal, sofern er es sich durch sein eigenes Thun schafft, stellt eine der typischen Schicksalsformen dar, in denen sich das Schicksal derer abspielt, deren Rechtsgefühl sich an rechtswidrigen Einrichtungen und Zuständen bricht.

Das tragische Moment. Meines Erachtens ist das eigentliche tragische Moment in den Worten ausgesprochen: „Das Rechtsgefühl machte ihn zum Räuber und Mörder". Ihering sieht „die tieferschütternde Tragik" von Kohlhaases Geschick darin, daß gerade das, was den Vorzug und den Adel seiner Natur ausmacht, „seine heroische, alles vergessende und alles opfernde Dahingabe an die Idee des Rechts", in der Berührung mit den elenden Rechtszuständen seiner Zeit zu seinem Verderben ausschlägt (a. a. O. S. 68). Im Prädikat dieses Iheringschen Satzes liegt m. E. eine unrichtige Auffassung. Nicht das ist das Tragische in Kohlhaases Geschick, daß ihm sein Rechtsgefühl zum Verderben wird, d. h. zu seinem Untergange führt, sondern daß dies Rechtsgefühl ihn zum Frevler am Recht macht. Der Grund für diese Thatsache liegt darin,

[1]) Aus dem Gesagten ergiebt sich das Falsche der Äußerung, die Goethe mit Bezug auf den „Michael Kohlhaas" gethan hat: „Es gehöre ein großer Geist des Widerspruchs dazu, um einen so einzelnen Fall mit so durchgeführter, gründlicher Hypochondrie im Weltlauf geltend zu machen".

daß diesem Rechtsgefühl seine Befriedigung innerhalb der Rechtsgemeinschaft versagt bleibt, daß die Gemeinschaft, indem sie Kohlhaas ihre Hilfe versagte und ihn so aus ihrer Mitte ausstieß, sich aller Regelung und Lenkung des Rechtsgefühls begab, Kohlhaas geradezu auf sich warf und ihn zur Selbsthilfe zwang (s. o. S. 290 f.). Daß dies Thema einen gewaltigen tragischen Gehalt in sich birgt, bedarf keines Beweises; ebensowenig bedarf die Bemerkung eine Widerlegung, die Goethe nach Johannes Falk über die Unmöglichkeit einer dichterischen Behandlung des Themas gemacht hat. Man muß sich an Goethes Scheu vor dem Tragischen erinnern, wenn man verstehn will, wie er dazu kommt, das Thema des „Kohlhaas" zu dem „Unschönen in der Natur", zu dem „Beängstigenden" zu rechnen, mit dem sich die Dichtkunst bei noch so künstlerischer Behandlung weder befassen noch aussöhnen könne.

Besondere Beachtung verdient noch die Schuldfrage im „Michael Kohlhaas." In die schärfste Beleuchtung rückt der Dichter überall die Schuld der Gegner des Roßhändlers; ebenso die Strafe, welche alle Gegner Kohlhaases vom Schloßvogt aufwärts bis zum Kurfürsten von Sachsen trifft. Vor allem betont der Erzähler, daß die schwere Not, in die der ganze Staat durch den Roßhändler gebracht wird, auf die zurückfällt, die ihm sein Recht vorenthalten haben. Sie haben es verschuldet, daß um zweier Pferde willen der ganze Staat ins Schwanken gerät. Die Strafe, die den Kurfürsten trifft, ist die Erfolglosigkeit seiner Bemühungen, in Besitz des Geheimnisses zu kommen. Offenbar malt der Dichter mit großem Behagen (wenn auch mit einer gewissen Eintönigkeit) die körperlichen und seelischen Qualen aus, welche die Folge dieser Erfolglosigkeit sind.

Eigentümlich liegt die Frage nach Kohlhaases Schuld und Strafe. Den Ausgang für die Besprechung dieser Frage nehme ich von der Stelle im letzten Teil, an der es heißt: „Hierauf erschien nun . . . der verhängnisvolle Montag nach Palmarum, an welchem er (M. Kohlhaas) die Welt wegen des allzuraschen Versuchs, sich selbst in ihr Recht verschaffen zu wollen, versöhnen sollte." Also: nicht den Versuch an sich, auch nicht den Verlauf, den dieser Versuch nahm, sühnt Kohlhaas mit seinem Tode, sondern das allzu Rasche bei seinem Handeln, die Verfrühung des Versuchs. Zum Verständnis dieses Moments dient die Erklärung, die Kohlhaas dem Dr. Martin Luther giebt; in derselben nennt er selbst den Krieg, den er mit der Gemeinschaft der Menschen führe, eine „Missethat", weil er nicht (wie er geglaubt hatte) aus der Gemeinschaft der Menschen verstoßen gewesen sei. Kohlhaas hatte — das gesteht er ein — unter falscher Voraussetzung, das heißt aber zu früh, gehandelt; diese Verfrühung aber fällt ihm zur Last, denn an ihm wäre es gewesen, ehe er sich selbst Recht zu schaffen versuchte, sich sorgfältig darüber zu unterrichten, ob alle Rechtsmittel erschöpft waren. Getäuscht durch die Nachricht aus Dresden, hat er es gerade in diesem Falle an der Besonnenheit und Gewissenhaftigkeit fehlen lassen, die sonst

sein Thun vor dem kriegerischen Losbruch kennzeichnet. Diese Schuld bleibt auf Kohlhaas haften, obwohl seine weiteren Erfahrungen in Dresden es sehr wahrscheinlich machen, daß ihm der sächsische Kurfürst nicht zu seinem Rechte verholfen haben würde. Ist das die Meinung Kleists — und ich sehe nicht, wie man ihn anders verstehen kann — so ergiebt sich zweierlei: 1) der Rechtsgrund, auf den hin Kohlhaas zum Tode verurteilt wird, hat mit der eben gekennzeichneten Schuld desselben nichts zu thun. Er wird verurteilt, weil er den kaiserlichen Landfrieden gebrochen hat. Rechtlich also ist der Tod Kohlhaases die Genugthuung, die er der kaiserlichen Majestät wegen des Landfriedensbruchs giebt; andrerseits versöhnt sein Tod nach der Bemerkung des Dichters die Welt wegen des allzu raschen Versuchs, sich selbst in ihr Recht verschaffen zu wollen. Erstere Genugthuung würde Kohlhaas in jedem Falle haben leisten müssen, wenn er sich mit Gewalt Recht zu schaffen versucht hätte, denn der allgemeine Landfriede schloß mit der Aufhebung des Fehderechts zu Gunsten eines das ganze Reich umfassenden Rechtszustandes jedes Recht zur Selbsthilfe aus. Es sind also zwei verschiedene, mit einander nicht ausgeglichene Anschauungen, unter denen der Tod Kohlhaases steht: die Anschauung des Dichters und die Anschauung des die Todesstrafe verhängenden Gerichtshofs. Die Strafe, die Kohlhaas trifft, kommt von außen an ihn und seine Schuld heran. Nachdem es sich bis zum letzten Teil der Novelle nur um sein Verhältnis zu Sachsen gehandelt hat, wird zum Schluß seine Angelegenheit eine Sache des ganzen Reichs. Dabei waren mehrere Möglichkeiten für den Dichter, den Ausgang der Kohlhaaseschen Sache und damit das Verhältnis von Schicksal und Schuld befriedigender zu gestalten, als es geschehen ist. Das Reich hatte sich ja, historisch betrachtet, durch die Verkündigung des allgemeinen und ewigen Landfriedens, oder vielmehr durch die der Erhaltung dieses Friedens dienende Einrichtung des Reichskammergerichts als eine einheitliche Rechtsgemeinschaft organisiert und damit im Prinzip allen Streit der Reichsglieder aufgehoben. Somit hätte es Kleist in seiner ganzen Majestät als die höhere Gemeinschaft einführen können, die von Kohlhaas durch seine Fehde gegen Kursachsen verletzt worden war und die nun Rechenschaft und Sühne von ihm verlangte; in dem allzu raschen Handeln Kohlhaases würde dann natürlich das Schuldmoment nicht liegen können. Wollte der Dichter aber gerade hier das Schuldmoment liegen lassen, so konnte sein Kohlhaas die Autorität des Reichs in der zwischen ihm und Sachsen schwebenden Angelegenheit ablehnen, die über ihn verhängte Strafe aber als eine Sühne für den allzufrühen Versuch, sich selbst Recht zu schaffen, geduldig hinnehmen (s. den letzten Aufzug der „Maria Stuart").

2) Wenn das eigentliche Schuldmoment in der Verfrühung des Versuchs liegt, so erscheint die Art, wie Kohlhaas diesen Versuch ausführt, als sittlich unanfechtbar oder doch wenigstens als nur in geringem Maße unsittlich. Eine solche sittliche Zurechnung und Nichtzurechnung aber widerstrebt dem gesunden Rechtsgefühl; denn, wie oben gezeigt wurde, handelt Kohlhaas,

nachdem er zu den Waffen gegriffen hat, nicht wie einer, der sein Recht sucht, sondern wie einer, der nach Rache verlangt. Ein solches Handeln aber fällt bei einem Kohlhaas, in dessen Charakter das Rechtsgefühl die beherrschende Mitte bildet, sehr schwer in die Wagschale. Das natürliche Rechtsgefühl wird Kohlhaases Schuld vor allem darin sehn, daß er dem Rachegelüst über sich die Herrschaft giebt und durch dasselbe sich sein eigenstes Wesen verderben oder doch für einige Zeit sich aus seiner sittlichen Natur herauswerfen läßt. — Man wird es als einen schweren Mangel der psychologischen und charakterologischen Behandlung des Themas bezeichnen müssen, daß in der Brust Kohlhaases das Rechtsgefühl nicht gegen sein eigenes ungerechtes Thun rückwirkt.

Die Form der Darstellung. Kleists Erzählung hat, trotzdem sie nur in wenig Stücken mit der geschichtlichen Wahrheit übereinstimmt, als geschichtlich wahr gegolten. Man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß die Ursache hierfür vor allem in der „sinnlichen Deutlichkeit“ liegt, mit der Kleist erzählt. Bei der Lektüre der Novelle hat man den Eindruck, Kleist habe alles, was er erzählt und darstellt, in vollkommener sinnlicher Deutlichkeit vor seinem Auge. Alles hat sich ihm zur vollkommenen Gegenständlichkeit abgelöst und steht nun in sinnlicher Greifbarkeit vor ihm. Diesen Eindruck erzielt der Dichter aber nicht durch ausführliche Beschreibungen, sondern durch eine Fülle hier und da eingestreuter kleiner Züge von anschaulicher Art. Einige Züge aus der ersten Szene mögen das verdeutlichen: Die Groschen, die Kohlhaas dem Schlagwärter zahlt, holt er „mühselig unter dem im Winde flatternden Mantel“ hervor; der Burgvogt kommt auf Kohlhaas zu, „indem er sich noch eine Weste über seinen weitläufigen Leib zuknöpfte“; der Junker giebt einen Befehl, während eben das Wetter wieder zu stürmen anfängt und seine dürren Glieder durchsaust u. s. w. Die Kunst Kleists, die charakteristischen Bewegungen seiner Personen zu sehen, veranschaulicht am besten die Szene zwischen dem Döbelner Abdecker und dem Kämmerer. Wie deutlich ihm die Personen vor Augen stehen, zeigen aber vor allem gelegentliche Bemerkungen über das Mienenspiel derselben. So erwähnt er z. B. bei der ersten Begegnung Kohlhaases mit dem Junker Wenzel das „verlegene Gesicht desselben“, später „die flüchtige Blässe“, die dem Junker ins Gesicht trat; man vergl. besonders die Szene zwischen Kohlhaase und seinem Weibe nach Abschluß des Vertrags über den Verkauf seines Anwesens: diese Szene hat der Dichter offenbar mit derselben Deutlichkeit gesehen, wie er die Szenen seiner Dramen sah. Die einzelnen durch die ganze Novelle hin verstreuten malenden Züge machen es glaubhaft, daß der Dichter alles Geschehende mit derselben Deutlichkeit sieht.

Den Eindruck, als erzähle er geschichtliche, quellenmäßige Thatsachen, erweckt Kleist auch durch die Genauigkeit der gemachten Angaben; so z. B. wenn er die Zahl der in Wittenberg das erste Mal niedergebrannten Häuser auf neunzehn oder die Dauer eines späteren Brandes auf drei Stunden oder die Entfernung, in der Kohlhaas die vom Abdecker

herbeigeführten Pferde als die seinen erkennt, auf zwölf Schritte angiebt. In derselben Richtung wirken auch die Angaben über den Ort, die Zeit und andere Umstände, unter denen etwas geschieht. Dazu kommen noch gelegentliche Bemerkungen über seine Quellen.

Auffällig ist bei der Art, wie Kleist erzählt, die gleichmäßige Ruhe; es ist die Ruhe des Epikers. Mag die Szene, die er darstellt, auch noch so bewegt sein, die Erzählung fließt in ruhiger Breite dahin; die ausmalenden Züge fehlen hier so wenig wie sonst, die Periodenbildung ist dieselbe wie da, wo die Handlung minder erregt und erregend ist. Als Beispiel nehme man z. B. die Szene im Kloster Erlabrunn.

Ein weiteres Merkzeichen der Kleistschen Darstellung ist die Fülle dramatischer Situationen. Vergl. oben S. 125. Genannt seien die beiden ersten Szenen auf der Tronkenburg, das große Inquisitorium, das Kohlhaas mit Herse anstellt, die leidenschaftliche Szene zwischen Kohlhaas und seinem Weibe, vor allem der Besuch des Roßhändlers bei Luther und die Szene auf dem Marktplatz in Dresden. Die Anlage dieser Abschnitte ist derartig, daß die Umsetzung der Erzählung in wirkliche dramatische Szenen sich gleichsam von selbst ergiebt. Mühelos ließe sich z. B. aus der Szene zwischen Kohlhaas und Lisbeth eine *ἀγών*-Szene von großer dramatischer Schlagkraft gestalten. Völlig dramatisch ausgearbeitet ist die von Kohlhaas mit Herse angestellte Untersuchung.

Unter den Fragen, die sich auf die Form der Darstellung beziehen, ist eine der wichtigsten die nach der Methode der Charakteristik. Vergl. oben S. 125 f. Nach dem Anfang der Novelle zu urteilen, könnte es scheinen, als wollte Kleist das ästhetisch geringwertige Verfahren der direkten Charakteristik einschlagen (s. den ersten Absatz). Indes erklärt sich das zunächst Verwunderliche aus der freien Stellung des ersten Abschnitts zum Ganzen: es wird durch die direkte Charakteristik nur das Thema in Sicht gerückt. Im weiteren Verlauf der Novelle zeigt sich Kleist als ein Meister der Charakteristik. Er klebt seinen Personen nicht, wie Wagner sich gelegentlich ausdrückt, ihren Charakter gleich den Etiquetten auf Weinbouteillen von außen auf,[1]) sondern läßt das Charakterbild nach und nach vor dem Leser entstehen, der selbstthätig zunächst durch Abstraktion die einzelnen Charakterzüge gewinnen, sodann sie auffsummen und ordnen, zuletzt den Charakter in seinen Grundverhältnissen konstruieren muß. Ein Meisterstück der Charakteristik ist vor allem diejenige Kohlhaases. Das Thatsachenmaterial, aus dem man zunächst die Züge von Kohlhaases Charakter gewinnt, sind seine Gedanken, Empfindungen, Stimmungen, seine körperlichen Bewegungen, seine Worte, seine Thaten. So sparsam der Dichter mit direkten Mitteilungen über das Innenleben seines Helden ist, so zieht er doch des öftern, man möchte sagen, mit schnellem Ruck, den Schleier von der Seele Kohlhaases weg und erleichtert so wesentlich das Verständnis des Charakters. Hierher rechnen z. B. die

---

[1]) Citiert nach Heinrich Keiter: Versuch einer Theorie des Romans, 1876.

Angaben über die Stimmungen, in die Kohlhaases Seele durch die Vorgänge auf der Tronkenburg versetzt wird. Zahlreich sind die Angaben über das Mienenspiel und die sonstigen Bewegungen des Roßhändlers, in denen sich seine Empfindung äußert. Hierbei sei nur erinnert an die Thräne, mit der Kohlhaas den Entscheid auf seinen Strafantrag empfängt, oder an die „fürchterliche Gebärde“, mit der Kohlhaas den Fuß gegen den Knecht auf der Tronkenburg hebt, oder an die „großen, funkelnden Augen“, mit denen er das „Conclusum“ auf seinen letzten Strafantrag liest. Die Worte Kohlhaases kommen nach Form und Inhalt in Betracht. Die Form verrät, besonders wenn man sie mit den Reden anderer, z. B. Herses oder des Schloßvogts und des Junkers vergleicht, ein höheres Maß von Bildung; ebenso erkennt man aus der Art seines Sprechens die Bestimmtheit und Festigkeit seines Wesens; Beweis hierfür sind die Gespräche mit seinem Weibe und mit Luther. Das Charakterisierende des Inhalts der Kohlhaaseschen Rede bezeugt z. B. das Gespräch zwischen Kohlhaase und seinem Weibe, vor allem aber das Gespräch zwischen Kohlhaase und Herse. Tritt in jenem die sittliche Idealität Kohlhaases ans Licht, so in diesem seine peinliche Gewissenhaftigkeit. Die Thaten Kohlhaases endlich sind darum von besonderem Wert für die Charakterisierung, weil der Dichter seinen Helden in Situationen führt, in denen sich das Innerste seines Wesens erschließen muß. Man denke z. B. an die Situationen, in denen Kohlhaases Rechtsgefühl gereizt und endlich zum Ausbruch in entsetzlichen Thaten gebracht wird, oder an die Situation, in der Kohlhaas sich von seinem Besitz und seiner Heimat trennt, oder an die, in der er Luthers Plakat liest, oder endlich an die, in der ihm die Wahl bleibt, durch Aushändigung der Kapsel sein Leben zu retten oder den Tod durch Henkershand zu sterben.

Weiteres Thatsachenmaterial liefert das Verhältnis, in dem andere Personen zu Kohlhaase stehen. So wird Kohlhaas als Gatte charakterisiert durch die Art, wie seine Frau mit ihm verkehrt, als Herr durch das schöne Verhältnis Herses zu ihm; die Achtung, in der er als Staatsbürger und Gewerbetreibender steht, wird durch die Verkehrsweise ersichtlich, die z. B. sein Dresdener Rechtsbeistand oder der Stadthauptmann ihm gegenüber anwenden. Im weiteren Verlauf der Novelle ist für die Beurteilung von Kohlhaases Versuch, sich selbst Recht zu schaffen, und damit für die Beurteilung seiner sittlichen Natur die Stellungnahme der hohen Herren zu seiner Sache von großer Wichtigkeit. An seiner Person und an seiner That vollzieht sich eine scharfe Scheidung der den Fürsten nahestehenden Personen und der Fürsten selbst. Von besonderer Bedeutung ist der Wechsel in dem Verhältnis, das Luther sich zu dem Roßhändler giebt. Auch die Stimmung des Volkes ist hierher zu ziehen; man beachte die Gewissenhaftigkeit, mit der Kleist von der öffentlichen Meinung Bericht giebt.

Das Bild, das aus dem aufgewiesenen Thatsachenmaterial gewonnen werden kann, hebt sich aber besonders scharf heraus, weil Kohlhaas in

seinem innersten Wesen, als welches wir das Rechtsgefühl erkannten, in scharfem Gegensatz zu seinen Feinden steht (Kontrastwirkung). S. oben S. 200 fg.

Von den Mitteln der Charakteristik, die Kleist bei der Darstellung der übrigen Charaktergestalten verwendet, nenne ich nur noch die Redeweise des Junkers Wenzel von Tronka, die besonders für den brutalen Sinn desselben sehr charakteristisch ist, und die Redeweise Herses bei dem Verhör, in der besonders der einigemal angeschlagene ironische Ton auffällt, vor allem aber die geradezu meisterhafte Schilderung der Bewegungen des Döbelner Abdeckers. Wie wird die empfindungslose Gleichgiltigkeit des Menschen, die im schärfsten Gegensatz zu der Leidenschaftlichkeit des Kämmerers steht, durch wenige Striche, besonders durch die kurzen szenarischen Bemerkungen plastisch dargestellt! —

Nach einem kurzen, gegen die eigentliche Erzählung scharf abgesetzten Abschnitt führt Kleist erzählend mitten in die Begebenheit hinein; gleich das erste Stück der Erzählung bringt die entscheidende Verwicklung. Auch im weiteren ist die Novelle reine Erzählung, da der Dichter weder der Beschreibung noch der Reflexion Raum zu freierer Entfaltung gewährt. Jeder auch noch so kleine Abschnitt bringt die Handlung einen Schritt vorwärts. Eigentliche Personalbeschreibung, diese im modernen Roman so beliebte dichterische Form des Steckbriefs, fehlt ebenso wie die Beschreibung von Örtlichkeiten und dergl. Für die Reflexion hätte z. B. die Rechtsfrage ausgiebige Gelegenheit geboten; der Dichter aber überläßt das Reflektieren seinen Lesern.

Direkte Rede, in Form von Aussprüchen und Gesprächen, ist nicht allzu häufig. Wenn der Dichter sie verwertet, so geschieht es nicht wie bei vielen Modernen aus Bequemlichkeit, sondern aus künstlerischer Absicht. Am ersichtlichsten ist das bei den Dialogen. Wo sich ein einfacher Dialog breiter entfaltet, hat Kleist die Absicht, eine Szene in dramatischer Lebendigkeit heraustreten zu lassen. Ein Musterbeispiel ist das große Gespräch zwischen Kohlhaas und seinem Weibe und das Gespräch zwischen Kohlhaas und Luther. Die einzelnen in die Erzählung eingesprengten Aussprüche, welche die Form der direkten Rede besitzen, haben diese Form zumeist wegen ihrer besonderen Bedeutung erhalten. Dies wird z. B. an jenem Satz deutlich, in dem Kleist von Luthers Benehmen gegenüber dem plötzlich bei ihm eingetretenen Kohlhaase berichtet. Hier heißt es: „Luther, der unter Schriften und Büchern an seinem Pult saß und den fremden besonderen Mann die Thür öffnen und hinter sich verriegeln sah, fragte ihn, wer er sei und was er wolle, und der Mann, der seinen Hut ehrerbietig in der Hand hielt, hatte nicht sobald mit dem schüchternen Vorgefühl des Schreckens, den er verursachen würde, erwidert, daß er Michael Kohlhaas, der Roßhändler, sei, als Luther schon: „Weiche fern hinweg!" ausrief, und, indem er vom Pult erstehend nach einer Klingel eilte, hinzusetzte: „Dein Odem ist Pest und deine Nähe Verderben!" Wie scharf treten in dieser Periode aus der Erzählung die beiden Ausrufe Luthers gegenüber dem in indirekter Rede Mitgeteilten heraus! Wenn Kleist das Gesprochene in indirekter

Rede mitteilt, so bringt er gern die einzelnen Momente des Gesprochenen in nebeneinander gereihten „Daß“-Sätzen. Vergl. z. B. die Stelle, an welcher der Inhalt des von Kohlhaase an Nagelschmidt geschriebenen Briefes nach seinen einzelnen Momenten in sechs unverbundenen Daß-Sätzen mitgeteilt wird. —

In der Sprache unserer Novelle hängt das Hauptmerkmal, das hier hervorgehoben werden soll, mit einer Gruppe bereits aufgewiesener formaler Merkmale ursächlich zusammen. Am meisten fällt die Neigung Kleists zu stark erweiterten und zu zusammengesetzten Sätzen (Satzgefügen und Satzverbindungen) auf. Diese Eigentümlichkeit in der Satzbildung erklärt sich aber vor allem aus der Absicht des Schriftstellers, mit voller Anschaulichkeit und dokumentarischer Genauigkeit zu erzählen. Daher z. B. die Fülle adjektivischer, partizipialer, adverbialer Bestimmungen; daher entsprechend auch die Häufung von Nebensätzen. Nehmen wir z. B. den Satz: „Gegen Mittag begab sich Kohlhaas, von seinen drei Landsknechten begleitet, unter dem Gefolge einer unabsehbaren Menge, die ihm aber auf keine Weise, weil sie durch die Polizei gewarnt war, etwas zu Leide that, zu dem Großkanzler des Tribunals, Grafen Wrede.“ In diesem Satze sind die beiden adverbialen Bestimmungen, „gegen Mittag“ und „unter dem Gefolge einer unabsehbaren Menge“, der Relativsatz, vor allem aber der in den Relativsatz eingeschobene Kausalsatz bezeichnend für Kleists Art, anschaulich und exakt zu erzählen. Das einzelne Ereignis steht ihm mit den begleitenden Nebenumständen und in seinen ursächlichen Zusammenhängen vollkommen anschaulich vor der Seele, und so bringt er es in einem Satzgefüge durch adverbiale Bestimmungen, durch einen Nebensatz ersten und einen Nebensatz zweiten Grades zum Ausdruck. Nun hätte ja der Dichter einige Satzglieder des Satzgefüges verselbständigen und ihnen die Form von Hauptsätzen geben können; es hielt ihn aber, wenn ich recht verstehe, der Charakter seiner Erzählungsweise davon ab. Eine nachträgliche, der Erzählung der eigentlichen Thatsache folgende Berichterstattung über begleitende Umstände würde den frischen Fluß der gesamten Erzählung hemmen. Indem er alle näheren Bestimmungen in den Satz hineinnimmt, der die Hauptaussage enthält, gewinnt er von Satz zu Satz einen kräftigen Fortgang in deutlich gegeneinander abgesetzten Schritten. — Auch da, wo zwei oder mehr aufeinander folgende Thatsachen berichtet werden, von denen also doch die spätere einen Fortschritt über die frühere hinaus bezeichnet, liebt Kleist sehr die Zusammenfassung in einen Satz; es sind dann Ereignisse, die mit einander in enger Beziehung stehn und gleichsam nur Abschnitte eines Gesamtereignisses bilden, zusammengefaßt und gegen das in der Erzählung Voraufgehende oder Nachfolgende abgesetzt. Besonders gern faßt der Dichter eine Reihe schnell auf einander folgender Handlungen desselben Subjekts in zusammengezogenen Sätzen zusammen. Ein Musterbeispiel dieser Art ist z. B. der Satz, in dem Kleist über das berichtet, was Kohlhaas, nachdem der Junker Wenzel seinem „Rechtsschluß“ nicht

gehorsam gewesen ist, that. Die Form des Satzes spiegelt die Thatkraft und Schnelligkeit in Kohlhaases Handeln. Auch die Form des Satzgefüges, also die Verbindung eines Hauptsatzes mit einem oder mehreren Nebensätzen, dient der Verbindung auf einander folgender Ereignisse zu einem einheitlichen Komplex. Hierher gehören die Sätze, in denen ein Folgeereignis relativ angeschlossen wird. Z. B. heißt es, nachdem von dem Auftrag an den Nagelschmidtschen Knecht berichtet ist: „Zu welcher List schlechter Art sich dieser Kerl auch ohne Weiteres gebrauchen ließ." Ferner gehören hierher die bei Kleist sehr beliebten Satzgefüge, in denen die Hauptthatsache in einem mit dem invertierten „als" gebildeten Satze berichtet wird. Beispiel: „Die Flamme . . . war nicht sobald . . . einigermaßen gedämpft worden, als der alte Landvoigt . . . bereits ein Fähnlein von fünfzig Mann aussandte." Vor allem aber sind hier die geradezu ein Erkennungszeichen Kleistscher Prosa bildenden Folgesätze mit „dergestalt, daß" zu nennen. Dieser Formel bedient sich der Dichter, um den engen Zusammenhang zwischen der Folge und der Ursache auch sprachlich zum Ausdruck zu bringen, und zwar sind es sehr oft Folgesätze, die mit näheren Bestimmungen und zwar auch solchen in Satzform reichlich belastet sind.

Neben dem Satzgefüge dient auch die Satzbildung, d. h. die Verbindung mehrerer Hauptsätze, dazu, die zusammengehörenden Ereignisse zur Einheit zusammenzufassen; besonders häufig ist naturgemäß die kopulative Satzverbindung. Als Beispiel kann der oben abgedruckte Satz gelten, in dem Luthers Benehmen gegenüber dem eben bei ihm eingetretenen Kohlhaase geschildert wird, ein Satz, welcher nicht nur durch die Verbindung zweier Sätze, die ihrerseits auch Satzgefüge sind, sondern auch durch seine der Veranschaulichung und Erklärung der äußeren und inneren Vorgänge dienenden Nebensätze und die dasselbe bezweckende Adverbialbestimmung sowie durch das invertierte „als" und die Verwertung der indirekten und direkten Rede als ein für Kleist typischer Satz erscheint. —

Was den ästhetischen Wert des Kleistschen Satzbaus anlangt, so muß anerkannt werden, daß durch denselben meist die anschauliche Auffassung und klare Erkenntnis der Zusammenhänge erleichtert wird, weil ein Satz das Wesentliche zusammenfaßt; ferner, daß die Erzählung, indem die einzelnen Thatsachen durch die Art des Satzbaues scharf gegeneinander abgesondert werden, eine deutliche Gliederung gewinnt; ebenso, daß die Zusammenfassung der vielerlei näheren Bestimmungen in einem Satz dem ganzen Vortrag den Charakter der Ruhe aufprägt, der der besonnenen epischen Erzählung eigen sein soll. Anderseits muß folgendes bemerkt werden: Namentlich in den mehrfach zusammengesetzten Sätzen ist die Auffassung durch die Überfülle der näheren Bestimmungen öfters erschwert; das durch die Erschwerung des Verständnisses hervorgerufene Mißbehagen wird noch gesteigert, wenn die Bestimmungen überflüssig oder doch wenig wichtig erscheinen, wenn z. B. von den Krebsen, mit denen der Knecht

bei Kohlhaase erscheint, gesagt wird: „womit ihn der Gubernial-Offiziant auf dem Markte versorgt hatte". Ferner ist der Satzbau ab und zu infolge der Einschachtelung zerhackt; störend ist namentlich die unmittelbare Aufeinanderfolge der Konjunktionen eines Nebensatzes und eines diesem untergeordneten Nebensatzes sowie das Aufeinanderstoßen der nackten oder wenig bekleideten Prädikate mehrerer Sätze; z. B. folgen einmal die Prädikate „wünsche, vorstellte, nöthigte" unmittelbar auf einander. Einige Male zersprengt auch eine Parenthese wie ein Keil das Satzgefüge. Einmal findet sich sogar ein Satz, dem überhaupt die Konstruktion fehlt. Bei dem Bericht über Kohlhaases Erscheinen in Erlabrunn heißt es: „Kohlhaas, indem er sein Pferd zu ihr (sc. der Äbtissin) zurückwandte, fragte sie, ob sie sein Mandat erhalten, und da die Dame mit schwacher, kaum hörbarer Stimme antwortete: „Eben jetzt!" — „Wann?" — „Zwei Stunden, so wahr mir Gott helfe, nach des Junkers, meines Vetters, bereits vollzogener Abreise!" — und Waldmann .... diesen Umstand bestätigte .... so sammelte sich Kohlhaas." Offenbar eine stehengebliebene Flüchtigkeit! Besonders störend fällt die Stellung der Adverbialsätze unmittelbar hinter dem Subjekt des übergeordneten Satzes auf; vergl. den Anfang des zuletzt abgedruckten Satzes. —

Der „Michael Kohlhaas" ist eine Novelle, in der sich die Merkmale der novellistischen Kunstform typisch rein darstellen. Vergl. hierzu oben 123 fg. Keiter nennt sie einen „abbrevierten Roman", eine Bezeichnung, die ich indes lieber durch den andern: „ausgedehnte Novelle" ersetzen möchte, da jene Zweifel an der Reinheit der Form aufkommen lassen könnte. Trotz der Länge der Novelle treffen alle a. a. O. aufgewiesenen Merkmale der Novelle zu. Allenfalls möchte man die Ausstellung machen, daß die Art, wie im letzten, ohne Zweifel schwächsten Teile der Novelle die Versuche des Kurfürsten, in den Besitz des Geheimnisses zu gelangen, erzählt werden, die novellistische Knappheit vermissen läßt. Besonders erweist sich auch der „Michael Kohlhaas" als eine Erzählung von durchaus dramatischer Form. Man kann die Novelle in eine Reihe dramatisch angelegter Szenen zerlegen, zwischen denen kurze Zwischenstücke die Verbindung herstellen.

Der Dichter und seine Quelle. Nach dem Zusatz: „Aus einer alten Chronik", den Kleist dem Titel seiner Novelle in der ersten Ausgabe zugefügt hat, möchte man zunächst an eine unmittelbare Benutzung quellenmäßiger Unterlagen denken, wie denn auch z. B. noch Brahm ein genaues Studium der Quellen annimmt. Man erwäge indes, daß Kleist bei der Erzählung von der vorgeblichen Reise des sächsischen Kurfürsten nach Dessau, also in einem Teile seiner Novelle, der offenbar auf freier Erfindung beruht, die Bemerkung macht: „Wohin es eigentlich ging, ... lassen wir dahingestellt sein, indem die Chroniken, aus deren Vergleichung wir Bericht erstatten, an dieser Stelle auf befremdende Weise einander widersprechen und aufheben." Aus dieser Bemerkung geht hervor, daß man aus jenem Zusatz nicht einmal über die Thatsache der Benutzung, ge-

schweige denn über die Art der Benutzung etwas folgern darf. Indes hat Kleist wirklich eine Quelle gehabt. Diese Quelle war — die Erzählung seines Freundes Pfuel, der ihm schon in Potsdam, als er im Finanzdepartement arbeitete, die Geschichte des Kohlhaas erzählte, dessen Namen noch eine Brücke bei Potsdam trug, und der auch im Volke nicht vergessen war. Diese Erzählung aber floß aus der Chronik des Peter Haft, in welcher die Geschichte des „Hans Kohlhase" in einer kürzeren und einer längeren Darstellung gegeben wird [1]). Für eine unmittelbare Benutzung der Quelle spricht m. E. gar nichts, da sich unter dem, worin die Novelle mit der Chronik übereinstimmt, nichts findet, was nicht ein einigermaßen treues Gedächtnis nach mündlichem Bericht festhalten könnte. Dagegen spricht, worauf auch Burkhardt hinweist, daß Kleist einige Züge, die sich bei Haft finden, nicht verwertet hat, obwohl dieselben ganz in den Charakter seiner Erzählung passen (s. u.). So gilt von Kleists Verfahren beim „Kohlhaas" dasselbe, was bei allen seinen sonstigen Werken gilt, daß ein Quellenstudium seine Sache nicht war.

Die Hauptthatsachen aus der Geschichte des Hans Kohlhase sind nach Hafts Chronik folgende: Hans Kohlhase, ein „ansehnlicher Bürger zu Cölln", der sonderlich mit Vieh handelte, führte einst schöne Pferde in Sachsen ein. Als ihm dieselben von einem Adligen „angesprochen wurden, als hätte er sie gestohlen", ließ er sie im Gerichte stehen, um den Beweis des ehrlichen Erwerbs zu erbringen. Inzwischen trieb der Edelmann die Pferde einige Wochen „weidlich" und ließ sie also abmatten, daß sie ganz und gar verdarben. Daher erklärte Kohlhase, als er sich über den rechtlichen Erwerb ausgewiesen hatte, die Pferde nicht wieder annehmen, sondern bezahlt haben zu wollen. Als der Edelmann sich weigerte, suchte Kohlhase Recht beim Kurfürsten von Sachsen; da er es nicht fand, „entsagte" er den Kurfürsten und beraubte in der Nähe von Wittenberg einen reichen Seidenkrämer. Um seinen weiteren Unternehmungen in dieser Richtung ein Ziel zu setzen, erbot sich der Kurfürst, mit Kohlhase einen Vertrag aufzurichten. Derselbe kam unter Mitwirkung von Seiten beider Kurfürsten auch wirklich in Jüterbock zustande. Da aber Sachsen den Vertrag nicht achtete, entsagte Kohlhase abermals dem Kurfürsten von Sachsen; weil aber zu dieser Zeit die beiden Häuser Brandenburg und Sachsen in einen „Mißverstand" geraten waren, erhielt Kohlhase leicht das Brandenburgische Geleit in der Mark und das des Erzbischofs von Magdeburg im Stift, so daß er die an der „Markischen und der Stiftischen Grenze" gelegenen Dörfer plündern konnte. Auch brannte er das Städtlein „Zane" (Zahna) aus. Der Kurfürst von Sachsen sah sich endlich genötigt, den Kurfürsten von Brandenburg und den Erzbischof von Mainz zu bitten, sie möchten ein Einsehen haben; diese willigten denn auch endlich, obwohl sie den Kohlhase in ihr Geleit und ihren Schutz genommen hatten, ein, den Sachsen „Zutritt" zu ihm zu verstatten. Ein Trupp sächsischer Reisiger suchte nun Kohlhases habhaft zu werden; allein, da Kohlhase ein anschlägiger Mann war, ohne Erfolg. In dieser Zeit schrieb Kohlhase, als er von der ungerechten Hinrichtung zweier Schneidergesellen Kunde erhielt, auf einen Zettel, den er an dem „Galgenstiel" befestigte: „O filii hominum, si vultis judicare, recte judicate, ne judi-

[1]) Burkhardt: „Der historische Hans Kohlhase und H. v. Kleists Michael Kohlhaas, Leipzig, 1864."

cemini!" Der große Schaden, den Kohlhase in Sachsen fortgesetzt anrichtete, veranlaßte schließlich Dr. Martin Luther zum Eingreifen. Er schrieb an Kohlhase und ermahnte ihn, von seinem Vornehmen abzustehn; dabei führte er ihm allerlei zu Gemüt, „wie Gott seine Verletzung, wo er ihm die Ehre und Rache würde geben, wohl würde an den Tag bringen und rächen." Kohlhase erschien hierauf in Wittenberg und begehrte eines Abends, ohne seinen Namen zu nennen, eine Unterredung mit Luther. Als Luther in der Vorahnung, der Gast könne Kohlhase sein, ihn an der Thür fragte: „Numquid tu es, Hanſs Kohlhase?" antwortete Kohlhase: „Sum, Domine Doctor." Darauf berichtete er dem Reformator und einigen anderen herbeigerufenen Theologen den ganzen Handel, beichtete, empfing das heilige Abendmahl und versprach, von seinem Vornehmen abzustehen. Dagegen sicherten ihm Luther und seine Freunde zu, seine Sache fördern zu helfen, „daß sie eine gute Endschaft sollte gewinnen". Weil aber die Verfolgung der Sachsen immer fortdauerte, folgte Kohlhase, „sehr unbedacht und unglücklich", dem Rate seines Gesellen, Georg Nagelschmidt, der ihm riet, er solle den Kurfürsten von Brandenburg angreifen, dann würde sich dieser wohl seiner annehmen. Er nahm dem Faktor des Kurfürsten, Konrad Dratzieher, der für den Kurfürsten die Silbereinkäufe besorgte, eine Anzahl Silberkuchen ab und versenkte sie ins Wasser, nicht um sie sich anzueignen, sondern um den Kurfürsten zu veranlassen, sich seiner anzunehmen. Dieser Anschlag ging aber übel aus, denn der Kurfürst befahl dem Scharfrichter, mittelst seiner geheimen Kunst Kohlhase und seine Gesellen nach Berlin zu schaffen. Als dies geschehen war, wurde Kohlhase alsbald bei einer Haussuchung aufgefunden; ebenso wurde man des Nagelschmidt habhaft. Der Kurfürst von Brandenburg gestattete nun dem Sachsen „peinlichen Zutritt" und „gerichtlichen Prozeß" wider Kohlhase, der alsbald am Montage nach Palmarum, zusammen mit Nagelschmidt vor das Gericht gestellt und als einer, der wider den Kaiserlichen Landfrieden gehandelt, von dem Sächsischen Anwalt „atrociter" peinlich verklagt wurde. Kohlhase aber stellte, da er „voll beredt, etwas studiert und ziemlich belesen gewesen", seine Sache so geschickt dar, daß sich „Männiglich" darüber verwunderte und ihm Beifall geben mußte. Weil aber die Verbitterung der Sachsen gegen ihn sehr groß war, wurde er zum Tode durch das Rad verurteilt. Zwar war man bereit, ihn zum Tode mit dem Schwerte zu begnadigen, aber auf die Erinnerung Nagelschmidts, sie wären gleiche Brüder gewesen und müßten auch zusammen gleiche Kappen tragen, verzichtete er auf diese Begnadigung. Auf dem Wege zum Richtplatze wiederholte er öfter den Spruch: Nunquam vidi justum derelictum. Nachdem er gerichtet worden war, that es dem Kurfürsten leid um ihn, „und wenn es hernach hätte sollen geschehen, würde es vielleicht wohl verblieben sein."

In dieser Erzählung nach Haft tritt in dem Charakterbilde Kohlhases das Rechtsgefühl deutlich heraus: in diesem Rechtsgefühl verweigert er die Annahme der abgetriebenen Pferde, sucht sein Recht beim sächsischen Kurfürsten und „entsagt" diesem, als er ihm sein Recht nicht schafft. Ein in allen Formen Rechtens geschlossener Vertrag soll den Handel beendigen, aber nur Kohlhase, nicht der sächsische Kurfürst bindet sich daran. Die Antwort auf den Rechtsbruch — eine neue Fehde. Während dieser Zeit ist Kohlhase eine Art Obmann des Rechts. Dr. Martin Luther erkennt in seinem Briefe die Gerechtigkeit seiner Sache an, nur verweist er ihn auf den, der gesagt hat: „Die Rache ist mein". Bei

der persönlichen Begegnung empfängt er aus Luthers Hand das heilige Abendmahl und verzichtet auf Fortsetzung der Fehde. Als Luthers Eintreten ohne Erfolg bleibt, läßt er sich verleiten, durch Unrecht sein Recht zu suchen, und das wird ihm verhängnisvoll. Er stirbt aber mit dem Bewußtsein, ein Gerechter zu sein; seinem Kurfürsten thut es leid um ihn.

In der Erzählung ist also ebenso wie in der Novelle das Rechtsgefühl der Mittelpunkt in Kohlhases Personenleben. Indes ist doch die Idee der Novelle auf Kleists Rechnung zu setzen. Während der Kohlhaas Kleists zum Räuber und Mörder wird und einer der entsetzlichsten Menschen seiner Zeit heißt, ist der Kohlhase der Quelle vor seinem Gewissen und nach dem Sinn der Erzählung ein durchaus gerechter Mann; seine Kämpfe gegen Sachsen sind nichts als berechtigte Fehden, die durch Rechtsverweigerung und Vertragsbruch wohl begründet erscheinen. Die Quelle hat daher vor Kleists Erzählung voraus, daß Kohlhases Thun in vollkommen klarer Beleuchtung erscheint, während die Beleuchtung bei Kleist unsicher ist, da sein Kohlhaas einerseits als Verbrecher hingestellt wird, anderseits aber die Darstellung der Reaktion seines Gewissens fehlt (s. o.). — Im übrigen beweist die Vergleichung der Novelle mit der Erzählung die dichterische Kunst Kleists. Man nehme z. B. den ersten Teil der Novelle; s. o. S. 202 f. Wie meisterhaft läßt Kleist hier das Rechtsgefühl in die Erscheinung treten! — Was in der Erzählung chronikartig als Thatsache berichtet wird, z. B. der Entschluß Kohlhases, beim Kurfürsten von Sachsen Recht zu suchen, oder der Entschluß, sich selbst Recht zu verschaffen, wird bei Kleist in psychologischer Entwicklung geschildert. Sehr viel trägt zu der Anschaulichkeit und überzeugenden Klarheit der Kleistschen Erzählung der Umstand bei, daß er seines Helden Lebensverhältnisse in fest bestimmten Umrissen darstellt. — Bis zu dem Zeitpunkt, in welchem Kohlhaas sein Recht beim Kurfürsten von Sachsen sucht, besteht zwischen der Novelle und der Erzählung ein genauer Parallelismus, von da an benutzt der Dichter nur einzelne Motive, von denen der Besuch bei Luther das bedeutendste ist. Der erste Teil der Novelle giebt Gelegenheit, die Kunst zu studieren, mit der der Dichter einen an sich dürftigen Stoff aufquellen läßt, während die späteren Teile ihn mehr bei der Arbeit des freien Erfindens zeigen. —

Eine Reihe sehr interessanter Fragen thut sich auf, wenn man nicht die vollständige Novelle, sondern jenen Bruchteil mit der Erzählung vergleicht, den Kleist im Phöbus veröffentlicht hat. Dieses bis zu Kohlhaases Aufbruch nach der Tronkenburg reichende Bruchstück unterscheidet sich von der Novelle vor allem durch den Ort der Handlung. Das Bruchstück spielt ausschließlich auf brandenburgischem Boden: innerhalb der brandenburgischen Grenzen erfährt Kohlhaas die Rechtskränkung, in der „Hauptstadt" seines Landes sucht er sein Recht, die Herren Hinz und Kunz bekleiden ihre Ämter bei der Person des Landesherrn u. s. w. Also ganz gegen die Quelle ist in dem Fragment Sachsen gar nicht

genannt. Worauf Kleist mit dieser Darstellung der Verhältnisse hinausgewollt hat, läßt sich bestimmt nicht absehen; nur scheint soviel festzustehn, daß von den Motiven der Novelle nichts im Plane Kleists gelegen haben kann, welche eine ungerechte Denkweise des Kurfürsten voraussetzen; Kohlhaas sagt im Fragment wie in der Novelle: „Der Herr selbst, weiß ich, ist gerecht." Vielleicht (!) war es die Absicht des Dichters, nur das in dem ersten Abschnitt aufgestellte Programm abzuwickeln, d. h. nur noch darzustellen, wie Kohlhaas einer der entsetzlichsten Menschen seiner Zeit wird. Ein entscheidendes Eingreifen des Kurfürsten hätte vielleicht dem ganzen Handel ein Ende gemacht. Wenigstens ist es sehr unwahrscheinlich, daß Kleist den brandenburgischen Staat durch Kohlhaas dermaßen ins Wanken geraten lassen wollte, wie er es mit dem sächsischen hat geschehen lassen. Auch der Bruch der Amnestie erscheint bei der Charakteranlage, die der Dichter dem Kurfürsten gegeben hat, unwahrscheinlich; dann aber auch die Amnestie und das Dazwischentreten Luthers, dessen Ergebnis die Amnestie ist. Als sich Kleist bei der Fortsetzung seiner Novelle zu einer Verwertung dieser Motive entschloß, mußte er seiner Quelle folgen und die entscheidenden Rechtsvorgänge mit Ausnahme der Verurteilung auf sächsischen Boden verlegen; zu diesem Zwecke mußte er den Roßhändler außer in Kohlhaasenbrück auch in Dresden ansässig machen. Die Notiz der Quelle, es sei dem Kurfürsten von Brandenburg leid gewesen um Kohlhaas, sowie der Bericht über die Unterstützung, die Brandenburg dem Fehder gewährte, legten dann das Motiv der schließlichen Dazwischenkunft des Kurfürsten von Brandenburg nahe, durch die der Ausgang des ganzen Kohlhaaseschen Handels wieder auf seinen geschichtlichen Boden zurückverlegt wurde.

Überschaut man den ganzen Verlauf der Novelle, so muß man zugestehn, daß die Kraft, mit der die Idee den Stoff durchdringt, nach dem Ende zu erheblich abnimmt. Namentlich von der Erteilung der Amnestie an ist der Stoff nicht mehr so wie vorher nach der Idee organisiert; während vorher Kohlhaases Handeln, ein Handeln aus dem Mittelpunkt der Persönlichkeit heraus, das Interesse aufs lebhafteste in Anspruch nimmt, ist es von jetzt an vor allem sein Schicksal, wie es ihm durch andere, Freunde und Feinde, bereitet wird, für das der Dichter interessiert. Es kann nicht verkannt werden, daß die Breite, mit der Kleist von dem Wirken der Kohlhaases Schicksal bestimmenden Mächte erzählt, das Interesse zu sehr vom Helden ablenkt. Namentlich gilt dies von der etwas eintönigen Darstellung der Machenschaften des sächsischen Kurfürsten.

Man spricht vielfach von dem verderblichen unkünstlerischen Einfluß, den bei der Niederschrift der Novelle Kleists politische Gesinnung auf die dichterische Gestaltung gehabt habe. Brahm redet von einer „gewaltsamen Interpolation", von einem Punkt, wo der Patriot dem Künstler unsanft ins Wort gegriffen und die ursprüngliche Reinheit seiner Intention getrübt habe (S. 259 fg.). Diese „Interpolation", durch welche die ursprüngliche Anlage geschädigt wurde, sieht Brahm in dem ganzen letzten Abschnitt, sofern es

sich um die geheimnisvolle Kapsel handelt. M. E. handelt es sich hier aber nicht um eine Interpolation, da auch die dem letzten Teile vorangehenden Teile schwerlich dem ersten Entwurf angehörten (s. o.) — Um die Frage beurteilen zu können, inwieweit Kleist durch seine starke Abneigung gegen das zu Kleists Zeit napoleonisch gesinnte Sachsen bei der Anlage seiner Novelle beeinflußt ist, muß man sich zunächst gegenwärtig halten, daß eine Erzählung nach Haft in dem Kurfürsten von Sachsen einen Regenten schildern mußte, der Ungerechtigkeit nicht strafte und sich einen Treubruch zu schulden kommen ließ; Kleist erklärt das Handeln des Kurfürsten nicht als die Folge bösen Willens, sondern als die Folge großer Willensschwäche; er macht ihn, wie es Brahm ganz richtig ausdrückt, zu einem Herrscher im Stile Augusts des Starken — ein Anachronismus, der bei Kleist einer besonderen Erklärung gar nicht bedarf. Sonach bedarf also der Charakter des Kurfürsten einer Erklärung aus Kleists politischem Standpunkt nicht; vielleicht, daß sich seine Mißstimmung in der breitausgezogenen Schilderung der Erbärmlichkeit des Kurfürsten Luft macht. Nach Kleists Erzählung bringen es die Günstlinge dahin, daß der Fürst dem Roßhändler sein Wort bricht. (Auch bei Haft bricht der Kurfürst den Vertrag). Es war nun gleichsam eine Forderung der poetischen Gerechtigkeit, die Kleist seinem Helden gegenüber erfüllte, wenn er eine Situation schuf, in welcher er Wohl und Wehe des Kurfürsten von Kohlhaases freier Entscheidnng abhängen ließ. Einfluß von Kleists Abneigung gegen Sachsen ist m. E. bis jetzt nicht anzunehmen. Das Mittel, welches Kleist wählt, um den Kurfürsten dem Roßhändler in die Hand zu geben, ist bekanntlich die geheimnisvolle Kapsel. Es ist schon oben als unzweifelhaft verfehlt bezeichnet, daß Kleist hier plötzlich eine übernatürliche, gespenstische Macht einwirken läßt. Ein Einfluß seiner politischen Antipathie ist aber nur darin zu erkennen, daß die Prophezeiung, welche die Zigeunerin dem Kurfürsten von Sachsen giebt, sich auf das Ende seines Hauses bezieht, während die dem Brandenburger zuteil gewordene Prophezeihung den Ausblick auf lange und gesegnete Fortdauer seines Hauses eröffnet. Nicht Kleists Gereiztheit gegen Sachsen, sondern die im Sinn der Romantik geschehene Einführung des Spukhaften verdirbt uns den Genuß am letzten Teil der Novelle. —

Zum Schluß noch zwei Bemerkungen: 1) Das Rechtsgefühl als ein den Charakter eines Menschen beherrschendes Gefühl hat Kleist zuerst an seinem Freund Brockes kennen gelernt und studiert (S. 27). 2) So sehr Kleist bei der Erzählung der Schicksale seines Kohlhaas' innerlich beteiligt war, so sehr hält er mit seinen persönlichen Meinungen und Stimmungen zurück; er besitzt seinem Stoff gegenüber die völlige Freiheit des Gemüts, die kontemplative Ruhe des Geistes, die Schiller mit Recht vom Epiker fordert.

Die Hermannsschlacht.[1]

I. Didaktische Vorbemerkungen.

Der Eigenart der Hermannsschlacht würde es m. E. am meisten entsprechen, wenn man das Drama in der Prima privatim lesen ließe. Gegen die Lektüre auf einer niederen Klassenstufe spricht der tendenziöse

---

[1]) L. Zürn: H. v. Kl.'s Hermannsschlacht. Für Schule und Haus erklärt. Leipzig 1888.

Charakter des Stücks (s. u.); die private Lektüre empfiehlt sich wegen der Übersichtlichkeit seines dramatischen Aufbaus, der Schärfe der Charakteristik und der Verständlichkeit des Einzelnen. Die private Lektüre denke ich mir als Kraftprobe auf die Fähigkeit des Schülers, ein deutsches Drama zu lesen. Offenbar würde die Behandlung der deutschen Dramen in der Klasse einen ihrer Hauptzwecke verfehlen, wenn etwa der Lehrer nicht die Absicht verfolgte, sich in einer Reihe von Beziehungen dem Schüler immer mehr entbehrlich zu machen, wenn der die Schule verlassende Schüler etwa durch die überwuchernde Fülle ästhetischer und technischer Bemerkungen des Lehrers das Gefühl gewonnen hätte, daß ihm ohne den Lehrer der rechte Genuß eines Dramas nicht möglich sei. Es kann gar nicht stark genug betont werden, daß es gerade beim deutschen Unterricht die Pflicht des Lehrers ist, den Schüler mehr und mehr und zwar planmäßig von sich zu emanzipieren, sich selbst thunlichst überflüssig zu machen. Diese Erziehung zur Selbständigkeit hat beim Beginn der Dramenlektüre in Obertertia einzusetzen. Ich erachte es für den größten Erfolg der Lehrkunst, wenn etwa in Prima der Lehrer auf Viertelstunden nichts mehr ist als der Aufseher der Arbeit, die seine Schüler in eigener Kraft und nach eigenen Gesichtspunkten an das Verständnis eines Aktes oder einer Szene setzen. Für den geistvollen Lehrer mag dazu Entsagung und Geduld gehören, die Geister, statt sie vielleicht in lebhafter dialektischer Arbeit in ein charakterologisches oder ästhetisches Problem einzuführen, sich selbst zu überlassen. Aber ich meine, nur dann, wenn der Schüler methodisch die Kunst des Umgangs mit einem deutschen Dichtwerk lernt, wird er nach seiner Schulzeit freies Interesse für die deutsche Dichtung bethätigen; nur so sichert sich die Schule die Wirkung, die sie mittelst der von ihr großgezogenen Liebe zum deutschen Schrifttum auf das Genußleben, das Geistes- und Gemütsleben der von ihr Entlassenen auszuüben vermag.

Im Klassenunterricht müssen die großen, immer wiederkehrenden Gesichtspunkte, unter denen ein Drama behandelt wird, zunächst scharf markiert werden; sie sind die Disposition der Unterrichtsarbeit. Doch damit nicht genug: es ist auch erforderlich, daß der Lehrer auf die Art und Weise aufmerksam macht, wie er die Gesichtspunkte durchführt. Ist dies des öfteren geschehen, so muß dem Schüler Gelegenheit gegeben werden, einen der Gesichtspunkte nach einer genaueren ihm gegebenen Disposition durchzuführen. Nach und nach fällt die genauere Disposition weg, und nach und nach wird der Kreis der Gesichtspunkte, unter denen der Schüler angehalten wird, ein Drama zu lesen, immer mehr ausgedehnt. Schließlich muß es gar keiner besonderen Anweisung mehr bedürfen, um eine Lektüre unter den typischen Gesichtspunkten zu erreichen. Ganz von selbst richtet dann der Schüler die Grundfragen an eine Dichtung. Ein Beispiel ist die Behandlung der Exposition. Zunächst wird der Lehrer die Expositionsszenen nach den typischen Gesichtspunkten (Ort, Zeit, Zeitlage, Vorgeschichte, handelnde Personen, Motive) in gemeinsamer Denkarbeit behandeln und dabei die Gesichtspunkte scharf heraustreten lassen. Schließlich aber muß

der Schüler so gewöhnt sein, daß er ganz von selbst, etwa bei einem zur Privatlektüre aufgegebenen Stück, die Expositionsszenen nach jenen Gesichtspunkten liest. Dasselbe gilt von der formalen Seite der Exposition, d. h. von der Behandlung der Kunstmittel, mittelst deren der Dichter exponiert. Bedarf es auch hier wegen der Schwierigkeit der Aufgaben einer längeren Gewöhnung, so muß doch m. E. mindestens ein Schüler der obersten Klasse darüber ein Werturteil haben, ob der Dichter künstlerisch oder unkünstlerisch verfährt, ob er etwa die Vorgeschichte einfach erzählen läßt oder in lebendiger Handlung exponiert. Noch auf eins sei hingewiesen. Es ist das Zeichen eines lebendigen Geistes, wenn ein Schüler nicht nur die bei jeder Dichtung wiederkehrenden Grundfragen aufwirft, sondern wenn er auch spezielle Fragen an die Dichtung stellt, welche die Zielpunkte seiner geistigen Arbeit bilden. Hierher gehören z. B. die Fragen nach der mutmaßlichen Absicht des Dichters, wie sie durch die Vorschau angeregt werden, oder die Fragen, welche sich bei der Rückschau etwa auf eine Reihe von Handlungen derselben Person ergeben u. s. w. Man darf natürlich nicht von Anfang bei dieser Fragestellung den Schüler sich selbst überlassen, sondern muß ihn darin üben und jedenfalls die von ihm aufgeworfenen Fragen scharf kontrolieren, damit es nicht zu planloser Fragerei kommt.

Was nun speziell das didaktische Verfahren bei der „Hermannsschlacht" anlangt, so würde dies etwa folgendes sein können[1]). Der Lehrer überläßt zunächst die Lektüre des Dramas der privaten Arbeit des Schülers. Das Ergebnis dieser Arbeit kontroliert er teils durch den Einblick in die Aufzeichnungen der Schüler, teils durch Besprechungen. Die Aufzeichnungen, die möglichst knapp sein müssen, enthalten vor allem die Rückblicke auf die einzelnen Aufzüge. Die erste Gruppe von Gesichtspunkten, unter denen am Ende jedes Aufzugs die Rückblicke zu geschehen haben, ist folgende: Die Gliederung der Szenen in Szenengruppen, die Verzweigung der Handlung in Haupt- und Nebenhandlungen, die Ineinanderfügung der Begebenheiten, die Bewegungslinie der einzelnen Handlungen unter besonderer Betonung der bedeutsamen Punkte, der Einschnitte u. s. w.[2]), ferner die Entstehung der Handlung durch Wirkung und Gegenwirkung (Spiel und Gegenspiel), die Charaktere und die Zustände (Situations- und Kulturbilder u. s. w.). Zu dieser Gruppe der materialen Gesichtspunkte tritt die der formalen. In derselben handelt es sich um das Wie der künstlerischen Darstellung, namentlich um die Art und Weise, wie der Dichter Charaktere, Empfindungen, Zustände darstellt, zweitens um die Behandlung der einzelnen Elemente der Darstellung: des

---

[1]) Das folgende gilt mit unbedeutenden Abweichungen von jedem Drama, das der Klassenlektüre überlassen wird.

[2]) Hierbei ist besonders zu beachten, ob die Bewegung spannend und vorwärtsdrängend ist, ob sie zu Entscheidungen und Überraschungen führt, ob sie stoßweis verläuft.

Dialogs, des Monologs, der Erzählung, drittens um die Sprache, z. B. die Verwertung der poetischen Mittel, wie des Gleichnisses oder die Charakterisierung der einzelnen Personen durch ihre Sprechweise, endlich etwa um die rhythmische Form. Den Abschluß der ganzen Arbeit des Schülers bildet ein zusammenfassender Überblick über das ganze Drama. Hierbei sieht er die einzelnen Aufzüge als Glieder des gesamten Organismus und bestimmt ihre Bedeutung für das Ganze, er überschaut ferner den Verlauf der einzelnen Handlungen (der Haupt- und Nebenhandlungen) sowie die Art ihrer Verknüpfung; es tritt ihm ferner die ganze Reihe der bedeutsamen Punkte in der Gesamtentwicklung heraus; weiterhin gewinnt er eine Überschau über die Gesamtheit der wirkenden Kräfte, ihre Gruppierung, ihr Ein- und Aussetzen, ihr Stärker- und Schwächerwirken, die Richtung ihrer Wirksamkeit, die Veränderung in dieser Richtung u. s. w. Ebenso gewinnt er nun geschlossene Charakterbilder und den Überblick über das Verhältnis der Personen zu einander sowie Übersichten über die gesamten vom Dichter berührten Kulturverhältnisse. Nach der formalen Seite hin bietet der Rückblick auf das ganze Drama Gelegenheit zur Überschau über die Darstellungsmittel des Dichters; Zusammenstellungen und Gruppierungen zeigen hier z. B. den Reichtum der dichterischen Mittel, die Mannigfaltigkeit der Formen, die Vorliebe des Dichters für diese oder jene Form. So ergiebt etwa bei der „Hermannsschlacht“ die Gruppierung der Dialoge nach ihrer dramatischen Eigenart einen Mangel an spezifisch dramatischen Dialogen, oder die Fülle der Gleichnisse und Metaphern erweist sich als ein Merkmal der Sprache. In dieser Rückschau werden also die Merkmale gefunden, die für das Drama als solches charakteristisch sind. Die Zusammenstellung derselben würde die Charakteristik des Dramas ergeben.

Es versteht sich von selbst, daß man ein derartiges Eindringen in die Natur des Dramas von dem privatim arbeitenden Schüler nur dann erwarten kann, wenn die Behandlung der Dramen in der Klassenlektüre von Anfang an unter den aufgestellten Gesichtspunkten geschehen ist. Dringt der Schüler in der bezeichneten Weise in das Kunstwerk ein, so hat er m. E. damit ein bei der Bemessung seiner geistigen Reife sehr hoch anzuschlagendes Zeugnis dafür abgelegt, daß die Arbeit nicht vergeblich gewesen ist, mit der die Schule zum selbständigen Verstehn und Genießen des deutschen Dramas angeleitet hat. Ein Schüler, der solche Probe ablegt, wird nach seiner Schulzeit bei der Bewertung neuer dichterischer Erscheinungen nicht von dem Urteil der Tagespresse abhängen, sondern wird in eigener Arbeit sich das Verständnis erschließen und sichere Maßstäbe an das Neue heranbringen. Die formalen Gesichtspunkte sind gerade in unserer Zeit von besonderer Wichtigkeit, weil der herrschende Geschmack Wert und Unwert eines Dichtwerks oft ausschließlich nach den stofflichen Gesichtspunkten bemißt.

Der Arbeit in der Klasse würde bei meinem Vorschlag folgendes

zufallen: 1) Die Charakteristik des Dramas. Die häusliche Vorarbeit hat für diese Charakteristik die einzelnen Merkmale beschafft; die Charakteristik selbst muß aber mehr als bloße Zusammenstellung der Merkmale sein, vielmehr soll in derselben auch der Zusammenhang der einzelnen Merkmale unter einander erfaßt werden, z. B. soll die Bewegungslinie der Handlung mit dem Charakter des Gegenspiels in ursächlichen Zusammenhang gebracht werden; ebenso ist die Beziehung zwischen der Dialogführung und der Eigenart des Gegenspiels zu finden. Ist das Drama so charakterisiert, so kann man dasselbe an den Normen messen, die für das Drama gelten (Werturteil) und dasselbe nach seiner Art bestimmen (Klassifikation). 2) Die nun folgenden Gesichtspunkte sind biographisch-genetisch (s. o. S. 182): a) Zunächst kann man die künstlerischen und persönlichen Beweggründe aufdecken, von denen der Dichter bei der Behandlung seines Stoffs geleitet wurde. Ist der Stoff, wie z. B. bei der Hermannsschlacht, bekannt oder vorher ausdrücklich mitgeteilt, so kann der Arbeit in der Klasse wesentlich durch die Vergleichung der Dichtung mit ihrem Stoffe vorgearbeitet werden. Die Behandlung ist biographisch = kulturhistorisch. b) Das Kunstwerk kann auch in den Lebensverlauf des Dichters eingegliedert werden, und zwar einmal als Moment in seiner künstlerischen Entwicklung, anderseits als Moment im äußerlichen Lebensgang. 3) Litterarhistorisch im besonderen Sinn ist endlich die Betrachtungsweise, bei der das Kunstwerk nach seiner ganzen Eigenart oder nach einer besonderen Rücksicht in Beziehung zu der geschichtlichen Entwicklung seiner Kunstgattung gesetzt wird.

II. Das Drama selbst.[1])

I. Aufzug.

Der erste Aufzug ist dreigliedrig; die mittlere (2.) Szene schiebt sich zwischen die innerlich zusammenhängenden beiden andern Szenen. In der 1. und 3. Szene handelt es sich um das Verhältnis Hermanns und der Fürsten, in der zweiten tritt vor allem die Beziehung zwischen Ventidius und Thusnelda hervor. Thusnelda „führt" den Ventidius „auf", ruft ihm, „dem kühnen Sieger des gehörnten Urs", Heil zu, besteht darauf, ihm ihre Rettung zu verdanken, und erklärt ihre Furchtlosigkeit aus dem Gefühl der Sicherheit, das ihr Ventidius Nähe gab. Später spricht sie dann heimlich mit Ventidius und bittet ihn um seinen Besuch in Teutoburg. Hermann greift zweimal entscheidend ins Spiel ein: einmal, indem er die weitere Klarlegung der Sachlage bei Thusneldas Rettung abbricht, sodann da, wo er dem Legaten die Begleitung seiner Gattin anbietet. — Die beiden Handlungen, die man in der „Hermannsschlacht" unterscheiden kann, treten schon im ersten Aufzug deutlich auseinander; nennen wir sie nach ihren Trägern die Hermann- und die Thusnelda-Handlung.

[1]) Die Behandlung geschieht nach den vorher aufgestellten Gesichtspunkten.

Zugleich aber zeigt es sich, daß diese beiden Handlungen nicht gleichberechtigt sind, sondern daß die letztere nichts als eine vom Stamm der Haupthandlung abgezweigte Nebenhandlung ist; denn Hermann, der Träger der Haupthandlung, erscheint eben durch sein zweimaliges Eingreifen als der, der auch die Nebenhandlung leitet. Es zeigt sich schon hier, daß die Beziehung, die Thusnelda zu Ventidius unterhält, ein Mittel in der Hand Hermanns ist.

Die Haupthandlung setzt in der ersten Szene mit einer lebendigen Zustandsschilderung ein. Gleich die ersten Worte lassen das Kritische der Lage Germaniens in aller Schärfe erkennen. Zugleich wird die Spannung auf den erregt, zu dem sich die Fürsten als „dem letzten Pfeiler" im allgemeinen Sturze geflüchtet haben. Die dritte Szene ist, technisch angesehen, eine der eigenartigsten dramatischen Szenen. Die Handlung der Szene ist — die Ablehnung des Bündnisantrags der Fürsten durch Hermann. Verfolgen wir die Bewegungslinie der Szene! Hermann schickt sich zu behaglichem Genießen der Ruhe nach der Jagd an. Auf Wolfs feurige Anrede (o Hermann!) erwidert er mit keiner Silbe, Thuiskomars beredte Darstellung des von den Römern an ihm verübten Treubruchs beantwortet er mit einer gleichgiltigen Bemerkung; ebenso hat er auf die Schilderung der Zwangslage, in der er selbst sich befindet, nichts als die einfache Bestätigung: „Gewiß, da siehst du richtig". Die direkte Frage nach seinem Entschluß beantwortet er mit der Erklärung, er sei bereit, den Varus in sein Land aufzunehmen. „Zu welchem Zweck?" fragt man ihn; er giebt einen Zweck an, den er in Wahrheit gar nicht hat. Als ihn Thuiskomar aus dieser Stellung vertreibt, erklärt er zunächst sehr paradox, er bezwecke nichts, als dem Römerkaiser zu erliegen; fügt dann aber hinzu, daß es mit Ruhm geschehen solle. Mit dieser Erklärung verbindet er die Ablehnung des Bündnisses. Einem geringschätzigen Urteil über seinen „Zweck" begegnet er mit einem Urteil über die geringschätzig Urteilenden und markiert dann seinen Standpunkt noch einmal mit aller Bestimmtheit: „Allein muß ich in solchem Kriege stehn, verknüpft mit niemand als nur meinem Gott." Thuiskomar zweifelt, ob man wirklich unterliegen müsse; Hermann zeigt ihm die Unmöglichkeit eines Sieges in der Feldschlacht. Dem falschen Schluß aber, als wolle er sich widerstandslos ergeben, begegnet er mit der muntern Erklärung, er werde alles daransetzen, um alles mit Ruhm zu verlieren. Die erneute Frage aber, ob es denn keine Hoffnung auf Sieg gebe, beantwortet er mit der abermaligen Erklärung seiner Hoffnungslosigkeit und mit genauerer Erklärung über die Art und Weise, wie er sich besiegen lassen wolle. Erst der Spott der Fürsten bringt ihn zu der Erklärung, auf seinem Wege hoffe er einst noch — bis Rom zu kommen. Der Freude Wolfs und der anderen über diese Erklärung macht er schnell mit der Forderung ein Ende, daß sie alles drangeben müßten, wenn er ihr Mann sein solle. An dieser Forderung wird die Gesinnungsweise der Fürsten offenkundig, und Hermann bricht die Verhandlung mit ihnen ab.

Das Eigentümliche des hier beschriebenen Gangs der Handlung besteht darin, daß Hermann die Fürsten durch Verdeckung seiner wahren Absichten sich fernzuhalten sucht. Nach und nach erst giebt er die einzelnen Stellungen auf, die er, um seinen Plan zu verbergen, eingenommmen hat. Nachdem Hermann anfangs den Versuchen der Fürsten mit scheinbarem Nichtverstehn begegnet ist, will er zunächst den Anschein erwecken, als wolle er sich Rom ergeben; dann erklärt er, zwar kämpfen zu wollen, aber nur um zu unterliegen, mit Ruhm zu unterliegen, „nach einer runden Zahl von Jahren"; endlich läßt er den Schleier von seinen Siegeshoffnungen fallen (Stufen der Handlung). Das Ergebnis von Hermanns ganzem Manöver ist wichtig, denn erst die Ablehnung der bereits früher von ihm erhobenen Forderung benutzt er, um die fruchtlosen Verhandlungen abzubrechen. Warum aber treibt Hermann das Spiel mit den Fürsten? Offenbar ist es nicht seine Absicht, wirklich seine Pläne zu verbergen, da er seine Stellungen ohne irgend welchen Kampf aufgiebt. Auch die Vermutung, er wolle die Geister prüfen, ist nicht zutreffend, kennt er sie doch bis in die Wurzel hinein. Der Zweck seines Thuns liegt nicht außerhalb dieses Thuns; sein Thun ist ihm Selbstzweck, es ist ihm ein Spiel. Einen Zweck hat er mit diesen Fürsten nicht zu verfolgen, drum vergnügt es ihn, mit denselben zu spielen. Der Gang der Szene hat etwas sehr Behagliches, da Hermann sich mit großer Ruhe von einer Stellung auf die andere zurückzieht. Die eigentliche Entscheidung fällt sehr schnell am Ende der Szene; bei derselben handelt Hermann selbst ohne alle Erregung, da er schon vor der Unterredung entschlossen war, die Bundesgenossenschaft der Fürsten abzulehnen.

In keiner der drei Szenen ruft das Spiel ein kräftiges, sich weiter entwickelndes Gegenspiel hervor: die Auseinandersetzung zwischen Dagobert und Selgar wird durch Thuiskomars Dazwischentreten schnell abgebrochen; ebenso bricht in der 2. Szene Hermann das Gespräch zwischen den germanischen Fürsten und den Römern ab, noch ehe es sich entzündet. Daß es endlich in der 3. Szene nicht zu einem kräftigen Aufeinanderwirken kommt, erklärt sich hauptsächlich aus dem Spielenden in Hermanns Thun.

Von den handelnden Personen beherrscht Hermann unser Interesse. Das eigentliche „Pathos", die Leidenschaft seiner Seele ist die Freiheit; in der Leidenschaft für die Freiheit haben wir den Mittelpunkt der ganzen Persönlichkeit, das sittliche Grundmotiv seines Handelns. Für dies Gut verlangt er von den Fürsten und vermutlich — so viel moralischen Kredit gewähren wir ihm — auch von sich selbst die Hingabe alles Besitztums. So kündigt er sich als einen Menschen an, der alles an eins setzt, und zwar an ein ideales Gut. Die geistigen Kräfte, die er in den Dienst der Idee stellen kann, erscheinen als bedeutend: vor allem leuchtet sein eindringender Scharfblick hervor: er weiß genau, wes Geistes Kinder die germanischen Fürsten sind; er durchschaut auch die Natur des römischen Volkes, täuscht sich über die kriegstechnische Überlegenheit des

römischen Heeres nicht u. s. w. Als Form seines Handelns erscheint zunächst Schlauheit; derselben verdankt er es, wenn Varus seinem Lande bisher fern geblieben ist; daß er mit Ventidius etwas im Sinn hat, ist nicht zu verkennen, man wittert einen schlauangelegten Plan.[1]) Die deutschen Fürsten behandelt er spielend (1. Sz.), das Zeichen eines überlegenen Geistes; das bei diesem „Spiel" angewandte Mittel der Verstellung handhabt er mit souveräner Sicherheit. Im Gegensatz zu Hermann stehen die anderen germanischen Fürsten: während jener von der seine Seele regierenden Leidenschaft für die Freiheit beherrscht wird, sind sie kleine Seelen; während jener für die Idee handelt, ist es ihnen um die Sachen zu thun. Sie sind Egoisten und zwar sehr kurzsichtige, kleinliche Egoisten, die Roms Politik nicht durchschauen. Nur Wolf ragt über die andern empor, doch klebt auch er noch am Besitz und vermag sich nicht dahin zu schwingen, wo Hermann mit freier Seele steht. Thusneldas Thun ist noch zu wenig durchsichtig, doch muß man vermuten, daß sie mit Ventidius spielt. Von dem Charakterbilde des Ventidius sieht man erst wenige Striche; deutlich erkennt man den galanten Römer.

Die Situation, in der sich Germanien beim Beginn der Handlung befindet, mußte als durchaus kritisch bezeichnet werden. Auf der einen Seite die römische Weltmacht, auf der anderen die deutschen Fürsten, teils schon unterworfen, teils der Unterwerfung nahe, teils, soweit sie noch nicht unterworfen sind, uneins untereinander; auf der einen Seite die ränkesüchtige, schlauberechnende, rücksichtslose römische Staatsweisheit, die mit ihrem Grundsatze: „divide et impera" Keil für Keil zwischen die germanischen Stämme treibt, auf der anderen die kurzsichtige, egoistische Politik der Stammesfürsten, die nur den augenblicklichen Gewinn im Auge hat. So spitzt sich alles zu der Frage zu: „Kann Hermann dem Vordringen Roms Halt gebieten?" Auch seine Lage ist kritisch: er muß die Römer in sein Land aufnehmen, um sich vor Marbod, der ihn tributpflichtig machen will, zu schützen; eben diesen Marbod aber statten die Römer heimlich mit Machtmitteln zu seiner Unterwerfung aus. In Summa: Die Situation ist derartig zugespitzt, daß die Entscheidung über Germaniens Schicksal bald fallen muß. Die Situation zeigt mithin die Spannung, welche das Drama verlangen muß.

Was die formale Seite, die Darstellung, betrifft, so geschieht die Exposition der Charaktere, der Stimmungen, der Zustände in lebendiger Handlung; nirgends findet sich ein unlebendiges Erzählen oder Schildern. Man beachte beispielsweise die Art und Weise, wie man das Bild der politischen Lage bekommt. Gleich der Anfang ist charakteristisch: den Überblick über die Lage giebt Wolf in der Stimmung völliger Verzweiflung: wie berechtigt erscheint die Zusammenfassung der Momente in

[1]) Wie sehr Hermann den Ventidius beobachtet, geht aus der „Zerstreutheit" hervor, mit der er auf Selgars Frage (1. Sz.) antwortet.

seinem Munde, da sie seine Stimmung erklären soll! Oder: die Gesinnungsweise eines Thuiskomar lernen wir aus seiner Klage und später aus seiner Selbstanklage kennen, die Streitsucht der Fürsten aus dem Ausbruch des Streits zwischen Dagobert und Selgar u. s. w. Die wesentlichen Momente in der Lage Hermanns schildert Thuiskomar, um auf Hermann einzuwirken, die Schilderung ist also dramatisch verwertet.

Das eigenartige Verhältnis zwischen Hermann und Thusnelda auf der einen, Ventidius auf der anderen Seite führt uns der Dichter zuerst in einer Situation vor, die bezeichnend genug ist, um das Spiel des Fürstenpaars ahnen zu lassen. Hermann wird uns zuerst bekannt durch Wolf und zwar als „der letzte Pfeiler" im allgemeinen Sturz; zugleich allerdings wird ein Zug von ihm berichtet, der berechtigte Zweifel an jener summarischen Charakteristik aufkommen läßt: er „verhöhnt" die Fürsten, indem er sie „spielend" in seine Forsten führt. Die Erklärung seines Thuns, zugleich eine lebendige Anschauung von seinem „Spielen" giebt die 3. Szene. In der letzten Szene sieht sich der Zuhörer fortwährend genötigt, seine Meinung über den Charakter Hermanns zu ändern, bis er am Ende plötzlich den innersten Kern dieses Charakters erblickt. Scharf und deutlich hebt sich jetzt das Charakterbild Hermanns von dem der anderen germanischen Fürsten ab (Wirkung des Gegensatzes und der Vereinzelung). Man beachte auch, wie der Dichter Äußerliches zur Darstellung innerer Verhältnisse benutzt; z. B. ist es bezeichnend für die Stimmung Wolfs, daß er sich auf den Boden wirft (1. Sz.); ingleichen kennzeichnet es die Stellung, die sich Thusnelda zu Ventidius giebt, wenn sie ihn „aufführt" u. s. w. — Auf eins muß noch besonders aufmerksam gemacht werden. Im I. Aufzuge wie auch späterhin läßt Kleist seine Leser im Ungewissen über manches, was erst im weiteren Verlaufe sich aufklärt. Er macht den Zuschauer nicht zu seinem Vertrauten; er gewinnt dadurch den Vorteil, denselben auf die weiteren Enthüllungen gespannt zu machen; freilich muß er den Nachteil mit in den Kauf nehmen, daß der Zuschauer öfters unsicher wird.

Der Dialog ist infolge der geringen Energie des Gegenspiels nicht gerade dramatisch; nur an wenigen Stellen zeigt sich statt der sonstigen Ruhe beim Wechsel von Rede und Gegenrede größere Lebhaftigkeit; man beachte besonders die beiden Stellen in der 3. Szene, wo eine von Hermann gegebene Erklärung ein lebhaftes Fragespiel hervorruft (Brechung des Verses).

Die Sprache verrät bei den germanischen Fürsten, namentlich bei Hermann, besonders nach gelegentlichen Anspielungen zu urteilen, einen hohen Bildungsgrad der Redenden; siehe gleich das erste Bild, das Wolf gebraucht, ferner Hermanns Anspielung auf Porus u. s. w. — wenn aber der Redenden, dann auch jedesmal der Hörenden, bei denen die Redenden volles Verständnis voraussetzen. Eine Differenzierung der Sprache nach dem Charakter der Sprechenden ist nicht erkennbar. — Ein Kennzeichen der Sprache ist die nicht geringe Zahl von Gleich-

nissen, die zum Teil von hoher Schönheit sind; namhaft gemacht sei z. B. das Gleichnis, mit dem der Aufzug eröffnet wird, oder die Vergleichung der hadernden Fürsten mit den streitenden Hirten oder der Vergleich, in den Wolf sein Verlangen nach Vernichtung des Römerheeres kleidet; letzterer Vergleich ist für Kleists Gleichnisweise kennzeichnend: er zeigt seine Neigung, einmal das wirklich Geschehende als Gleichnis zu verwerten, anderseits ein Gleichnis durch eine Reihe von Punkten hindurchzuführen. Als eine Besonderheit der Sprache wird besonders dem, der zum ersten Male ein Kleistsches Drama liest, die häufige Trennung zusammengehöriger Worte und Satzteile durch ein oder mehrere Worte auffallen. Vergl. oben S. 159; s. auch Zürn a. a. O. S. 165, wo sich Zusammenstellungen finden. Für den Versbau ist die große Zahl von Versen charakteristisch, welche nicht die Normalzahl von fünf Hebungen haben, sondern mit einer, ja sogar mit zwei darunter bleiben oder darüber hinausgehn. Der Grund dieser Freiheit, die keinem andern Drama Kleists in gleichem Maße auch nur entfernt eigen ist, liegt m. E. nur in der Eile, mit der Kleist die Hermannsschlacht gedichtet hat.

II. Aufzug.

Die Gliederung des II. Aufzugs erinnert an die des ersten; die erste, für sich allein stehende Szene und die Szenen 9 und 10 trennt eine Mittelgruppe von Szenen; letztere gehört ebenso wie die mittlere Szene im I. Aufzuge der Nebenhandlung an, während die erste und die beiden letzten Szenen die Haupthandlung fortführen. In vollkommener Deutlichkeit tritt jetzt auch der Zusammenhang der Nebenhandlung mit der Haupthandlung heraus: Hermann ist der Regisseur, der im geheimen Thusneldas Spiel mit Ventidius leitet. Während man im I. Aufzug Hermann nur bei der Abwehr der Fürsten sah, zeigt ihn der II. Aufzug in voller Handlung: man sieht ihn jetzt bei der Arbeit für die Freiheit. — Die erste Szene führt mitten in die feierliche Audienz hinein, auf die bereits in I, 2 die Spannung hingelenkt war. Hermann entfaltet seine ganze Meisterschaft in der Verstellungskunst. Bei der Nachricht von Augustus' Angebot heuchelt er Freude und Bestürzung zugleich. Dem Andringen des Gesandten setzt er schwachen Widerstand entgegen, den er aufgiebt, sobald ihn Ventidius eines Besseren belehrt. Bei seinem Rückzuge entwirft er selbst ein Bild seines Charakters, wie er es in der Seele des Ventidius entstehen lassen will[1]). Ein Meisterzug ist es dabei, daß Hermann den Legaten in die Geschichte dieses seines Charakters einen Einblick thun läßt. — Anfangs hat Ventidius betont, wie unentbehrlich für Hermann die Hilfe Roms sei. Dann zeigt er ihm, daß er vor dem Ent-

[1]) Dem Zwecke, den Legaten über die wahre Natur Hermanns zu täuschen, dient auch der prächtige Schmuck des Audienzzeltes; selbst die Wände müssen mittäuschen helfen.

weder — Oder: mit Augustus oder mit Marbod stehe, und reizt ihn zugleich durch die Aussicht auf die Oberherrschaft über Germanien zum Bündnis mit Augustus. Hermann stellt sich, als empfinde er den Reiz einer solchen Machtstellung, wobei er nicht verfehlt, wieder zwei kräftige Striche an dem Charakterbilde zu thun, das er al fresco dem Legaten vormalt. Ihren wirkungsvollen Abschluß erreicht die Szene, indem Hermann die geforderte Hilfe gegen Marbod zusagt und als Vasall sich ganz der Gnade des Kaisers anheimgiebt. Im schärfsten Gegensatz zur ersten Szene stehen die beiden letzten: hier offenbart Hermann seinen wahren Willen und seinen wahren Charakter. Hat er sich in der ersten Szene zum Scheine mit den Römern gegen Marbod zu dessen Vernichtung verbunden, so trifft er jetzt Anstalten, sich mit Marbod zur Vernichtung der Römer zu verbünden. Hat er sich dort als einen unkriegerischen Fürsten geschildert, dem keine Kriegslorbeeren blühen, so teilt er hier einen bei aller Einfachheit genialen Plan mit. Mit Ehrgeiz und Neid verfolgte der Hermann der 1. Szene den Marbod, der wahre Hermann unterwirft sich ihm in Ehrfurcht.

Die Haupthandlung rückt in unserem Aufzuge durch den Entschluß, den Hermann faßt und den er alsbald auszuführen beginnt, um einen entscheidenden Schritt vor. Dieser Entschluß ist seine Unterwerfung unter Marbod. Nachdem die Legionen des Varus ihm so nahe auf den Leib gerückt sind, ist ihm nur das Entweder — Oder einer Unterwerfung unter Rom oder unter Marbod geblieben. Er unterwirft sich jenem zum Schein, diesem in Wirklichkeit. Zugleich thut er den weiteren Schritt, für den jener erste die Vorbedingung ist: er entwirft den Plan zur Vernichtung der römischen Legionen. Dieser Plan verkehrt den Plan des Varus in sein Gegenteil: in beiden Plänen soll ein Heer von zweien erdrückt werden; nach dem Plane des Varus das Heer Marbods, nach dem Plan Hermanns das Römerheer. Der Entschluß Hermanns überrascht, da man in keiner Weise darauf vorbereitet war. — Die Mitteilung des Vernichtungsplans, den Hermann gegen Varus geschmiedet hat, erregt lebhafte Spannung auf das Nahebevorstehende. Man hat den Eindruck, als wenn ein Uhrwerk aufgezogen wird, das in einem bestimmten, genau berechneten Augenblick zum Schlage ausholen muß.

Klarer als bisher expliziert sich im II. Aufzuge die Nebenhandlung. Die Stellung, welche die drei hauptsächlich betheiligten Personen, Hermann, Thusnelda, Ventidius, im Spiel einnehmen, wird im ganzen deutlich; die letzten Absichten des Legaten sind allerdings nur zu erraten; auch wird die Natur des Gefühls, das Thusnelda gegenüber dem Legaten beseelt, bis in seinem letzten Grunde noch nicht durchsichtig. Hermann hat bislang seine Gattin nur als ein Werkzeug in seiner Hand, als eine Puppe, die er nach seinem Willen agieren lassen kann, angesehen. Jetzt stößt er auf ihr Widerstreben: „Laß mich," sagt sie ihm, „mit diesem Römer aus dem Spiel!" Die Quelle ihres Widerstrebens ist Mitleid mit dem verhöhnten Jüngling (2. Szene). Hermanns Mahnung bringt sie allerdings

doch wieder so weit, daß sie das täuschende Spiel fortsetzt (5. Szene, Anfang). Als ihr dann aber Ventidius in leidenschaftlicher Sprache seine leidenschaftlichen Gefühle bekennt und mit heißem Werben ein Zeichen ihrer Gunst ihr abzuschmeicheln sucht, erwehrt sie sich seiner und bricht sein Werben durch einen Blick ab, in den sie ihre ganze Frauenwürde legt. Was Ventidius nicht von dem guten Willen der Fürstin erlangt hat, nimmt er ihr mit listiger Gewalt. Der zornigen Erregung Thusneldas über dies Thun begegnet Hermann mit spielender Ruhe. Auf den entrüsteten Bericht über die leidenschaftliche Bitte des Legaten antwortet er mit der Frage: „Du gabst sie ihm?“ (sc. die Locke); auf die zornige Erzählung vom Raub der Locke hat er nichts als die humorvolle Entgegnung, man müsse froh sein, daß Ventidius nur die eine Locke genommen habe. — Als dann Thusnelda von neuem und zwar in „strengem“ Ton die Forderung stellt, sie mit dem Legaten aus dem Spiel zu lassen, hält er aus ihrer Rede das eine Wort „entflammen“ fest, um ihr die Voraussetzung ihrer Forderung, den Glauben an des Ventidius Liebe, zu zerstören. Allein Thusneldas Glaube bleibt gegen allen Zweifel fest, trotzdem er mit schonungsloser Schärfe ausgesprochen wird; ihres Gatten Meinung ist ihr nichts als eine unberechtigte Schlußfolgerung. Hermanns Erklärung, in drei Tagen solle ihr der Legat nicht mehr zur Last fallen, läßt wie ein Blitz erkennen, daß sehr Ernstes im Werke ist.

In der Haupthandlung entfaltet sich das Gegenspiel mit nur geringer Kraft; denn in der ersten Szene ist Hermanns Widerstand gegen die Pläne des Legaten nur ein schwacher Scheinwiderstand; bald kommt er dem Spiel des Legaten bereitwillig entgegen. In der letzten Szene aber handelt es sich nur um die Auseinandersetzung des fertigen Plans; man sieht nicht werden, sondern hört von Gewordenem. Das Hauptinteresse richtet sich nicht auf das, was geschieht, die Handlung, sondern auf die Charaktere und zwar in erster Linie auf Hermann. Lebhafter, dramatischer gestaltet sich die Nebenhandlung. Hier besitzt schon das Spiel (in Sz. 5 fg. das Werben des Ventidius, in Sz. 8 die Auflehnung der Thusnelda) einen erregteren Pulsschlag, und auch das Gegenspiel tritt in der Weigerung Thusneldas und in Hermanns erst heiterem, dann ernstem Gebahren kräftiger heraus; doch fehlt auch in der Nebenhandlung ein schärferes Aufeinanderprallen von Gegensätzen.

In Hermanns Charakterbild treten die im I. Aufzuge mehr nur angedeuteten Züge in scharfer Modellierung heraus. Die Kraft der ihn beseelenden Leidenschaft für die Freiheit ermißt man daran, daß sie Hermann dazu vermocht hat, sich dem Marbod zu unterwerfen, eine That, die um so höher angeschlagen werden muß, als Hermann ein geborener Herrscher ist. Ebenso erkennt man die Wirkung der allbeherrschenden Leidenschaft in der Rücksichtslosigkeit, mit der er seine beiden Kinder in den Dienst seines Plans stellt. Die Leidenschaft giebt ihm die Herrschaft über sich selbst. Als eine Herrschernatur legitimiert sich Her-

mann vor allem durch den durchdringenden Scharfblick für Personen, Verhältnisse, Lagen; den Geist des römischen Volkes, die letzten Absichten des Augustus, den Charakter des Ventidius, des Marbod und der Thusnelda durchschaut er und richtet nach seiner Kenntnis, sorgfältig rechnend, sein Handeln ein. Auch sein Plan zur Vernichtuug der Legionen des Varus nimmt sich aus wie ein Rechenexempel. Und doch ist er keineswegs gemeint, alle Zufälligkeiten berechnen und wegrechnen zu können: er weigert sich, die entscheidende Antwort an Marbod mehreren Boten zu übertragen, weil er auf den Beistand der Götter vertraut. Derselbe Mann, der sonst ganz und gar kühler Rechner ist, erscheint hier als ein gläubiger Mensch, der in der ihm von Luitgar angesonnenen Sendung mehrerer Boten eine Versuchung der Götter sieht. Es handelt sich hier nicht um den zuversichtlichen Glauben an die Gunst einer höheren, das Schicksal wirkenden Macht, wie ihn Cäsar in dem bekannten: „Du trägst den Cäsar und sein Glück“ bekundet, sondern um die demütige Erkenntnis, daß auch der klügste Rechner der Gunst der Götter nicht entbehren kann. Die Mittel, die Hermann zur Durchführung seiner Zwecke benutzt, sind schonungslos. Er schont sich nicht, denn er wagt seine Kinder als Bürgen der Wahrheit; er schont sein Weib nicht, denn er fordert von ihr ein Spiel wider ihren Willen und versucht schonungslos ihren Glauben an des Ventidius Liebe zu zerstören; er schont aber vor allem seinen Gegner, den Ventidius, nicht, dem gegenüber er sich ohne alle Bedenken trotz des noch bestehenden Friedenszustandes ein raffiniert falsches Spiel gestattet, indem er ihn in meisterhafter Verstellung über seine Absichten und seinen Charakter täuscht. Über Thusneldas Gefühl lagert im II. Aufzuge noch ein Halbdunkel; es muß sich noch zeigen, ob die tiefste Wurzel ihrer Empfindung für Ventidius nur Mitleid mit dem leidenschaftlich Liebenden ist. Ebenso bleibt der Untergrund von Ventidius' Handeln und Sinn noch dunkel; allerdings begegnet man seinen Enthüllungen über „Roms Absichten mit Deutschland“, über die felsenfesten Grundsätze des Senats und Volks mit berechtigtem Zweifel; ob man sich aber durch den leidenschaftlichen Wortstrom seiner Rede von der Wahrheit seiner Empfindungen für Thusnelda überzeugen läßt, oder von vornherein sie anzweifelt, hängt vor allem davon ab, ob man das hingeworfene Wort von dem „Geschäft“ für Livia genügend beachtet und auf das folgende bezieht. Die drei Hauptpersonen unseres Aufzugs sind bemüht, über sich zu täuschen; aber während Ventidius von Hermann, Thusnelda von Ventidius getäuscht wird, durchschaut Hermann sowohl das politische wie auch das persönliche Thun des Ventidius.

Der Einblick in den Zustand Germaniens, den unser Aufzug gewährt, erhöht den Eindruck, den bereits der I. Aufzug hinterließ: Germaniens Schicksal wird in der Wage des Weltgerichts gewogen. In schlauem Ränkespiel hat Rom die beiden großen germanischen Vormächte, den Staat Hermanns und den Marbods, gegen einander gereizt und von einander ferngehalten, wiederum seinem alten Grundsatze: „divide et

impera" gewiß. Jetzt schickt es sich an, mit Hilfe der einen Macht die andere niederzuwerfen. Aber es stößt bei diesem Versuche auf einen Widerstand, an dem sein Plan und seine Legionen zerschellen: Hermanns politischer Weitblick wird durch keine römischen Vorspiegelungen und keine Eifersucht getrübt; er erkennt das letzte Ziel der römischen Politik und ist patriotisch und opferfreudig genug, um durch seine Unterwerfung die Freiheit Germaniens zu retten.

Otto Ludwig behauptet in den „Shakespearestudien" im Gegensatz zu Aristoteles, die Charaktere und nicht die Handlung seien die Hauptsache im Drama; die Handlung ist ihm nur „die Gelegenheitsmacherin für die Exposition der Gestalt, des Charakters" (S. 476). Er will im Drama vor allem Darstellung von Zuständen, „das Thathandeln" soll ein Symptom des innern Zustandes sein. Darum fordert er „prägnante Ausdrücke", „prägnante Situationen", „prägnante Zustandsbilder". Offenbar sind diese Sätze in ihrer Allgemeinheit falsch und eine Verkennung des Dramatischen in seiner Eigenart. Aber sie geben eine gute Charakteristik von Dramen nach dem Typus der „Hermannsschlacht". Die einzelnen Thathandlungen, namentlich die Hermanns, werden für Kleist der Anlaß, die Charaktere zu entfalten; vergl. bereits I, 3. Eine prägnante Situation, an der und in der Kleist den Charakter Hermanns entfaltet, ist in unserem Aufzuge vor allem die Lage, in die ihn der Einmarsch der Legionen und der Plan des Varus versetzt; ebenso kann man mit diesem Namen die Situation bezeichnen, in die Hermann durch den Antrag des Legaten (Sz. 1) versetzt wird. In beiden Situationen expliziert sich der Charakter Hermanns. In der letzten Szene ist es, als wenn ein verhüllender Vorhang nach und nach von einem Bilde weggezogen wird. Eine Folge davon, daß der Dichter sein Interesse vor allem der Entfaltung der Charaktere zuwendet, ist es, wenn öfter die Beweggründe einer Person ganz oder teilweise unklar bleiben. Indem der Dichter das Rätsel hier und da nicht löst, spannt er den Zuschauer auf die Lösung durch die weitere Enthüllung. Eine andere Folge ist eine gewisse Gleichgiltigkeit des Dichters gegen den dramatischen Charakter der Enthüllungsszenen. So ist z. B. in unserem Aufzuge die Handlung, welche dem Dichter vor allem die Gelegenheit zur Entfaltung von Hermanns Charakter giebt, die Erzählung von dem, was er dem Marbod schriftlich mitteilt, also eine Handlung von nicht gerade spezifisch dramatischem Charakter. In lebhafter Handlung entfaltet sich Thusneldas Zustand.

Der Dialog spiegelt die Natur des Spiels und Gegenspiels wieder. Für die Audienzszene ist die Länge, welche Rede und Gegenrede durch die ganze Verhandlung hin haben, sehr bezeichnend; einmal kommt durch diese Länge die Feierlichkeit der Audienz zum Ausdruck, die ein Unterbrechen verbietet, anderseits malt diese Länge aber auch die innere Ruhe der Spielenden: jeder geht seinem Zweck nach, ohne vom Gegner eine Durchkreuzung zu fürchten. Man beachte besonders die Behaglichkeit, mit welcher Hermann das Charakterbild zeichnet, das Ventidius von ihm ge-

winnen soll, und die Ruhe, mit der Ventidius, seines Erfolges sicher, Hermanns Anschluß an Rom herbeizuführen sucht. In dem ganzen Zwiegespräch ist keine Stelle, an der aus der Form der Rede eine wirkliche Erregung der Sprechenden zu erkennen wäre. Die Lebhaftigkeit, mit der sich Hermann am Schluß der Szene Rom unterwirft und Ventidius die Unterwerfung annimmt, macht den Eindruck des Studierten.

In der letzten Szene entwickelt Hermann in ruhiger Darstellung seinen Plan; die Zwischenreden der beiden andern beeinflussen an keiner Stelle den Gang der Darstellung; sie sind wenig mehr als Pausenausfüllungen zwischen den einzelnen Abschnitten der Darstellung. Durch diese Behandlung des Dialogs bekommt die Szene einerseits etwas Eintöniges, doch charakterisiert der Dichter anderseits auch damit den Plan Hermanns als eine überlegene Geistesthat, der gegenüber denen, die ihn mitgeteilt erhalten, nichts übrig bleibt als Schweigen und staunendes Bewundern.

In dem kurzen Gespräch zwischen Hermann und Thusnelda (3. Szene) malt der Dichter die Hast des Gesprächs durch die Kürze der Rede und Gegenrede, durch die Fragen und Ausrufe[1]) sowie durch das Abbrechen und Unterbrechen der Rede. In der fünften Szene sucht Ventidius sein „Geschäft“ mit immer leidenschaftlicher sich gebärdender Beredsamkeit zum Abschluß zu bringen. Die kurzen Einreden Thusneldas sind Hindernisse, über welche der Strom der Beredsamkeit leicht hinwegschäumt. — An dem Dialog zwischen Hermann und Thusnelda ist der Wechsel in dem von Hermann angeschlagenen Gesprächston eigentümlich; nachdem er zunächst dem Ernst der Gattin mit Scherz begegnet ist, geht er dann in einen ernsten Gesprächston über.

Charakteristische Färbung zeigt besonders die Sprache des Ventidius und die Sprache Hermanns: die des Ventidius vor allem im Gespräch mit Thusnelda, die Hermanns in der letzten Szene sowie auch bereits in der Hauptszene mit Thusnelda. Ventidius' Sprache ist der Ausdruck anmaßlicher Leidenschaft; sie ist viel zu geschraubt und künstlich, als daß sie dem unbenommenen Ohre als der Ausfluß wahrer Leidenschaft erscheinen könnte. Die Sprache Hermanns in der 9. Szene ist durch Bestimmtheit, Klarheit und Knappheit ausgezeichnet; es ist, um des Dichters eigenes Bild zu verwerten, als wenn ein Demantgriffel auf Erz schreibt. In dem Redeton, den Hermann seiner Gattin gegenüber anschlägt, fallen einmal die tändelnden Anreden: „Thuschen“ und „mein Herzchen“ auf; sie sind bezeichnend für die eine Seite seines Verhältnisses zu Thusnelda und für die eine Seite ihres Wesens (s. u.). Anderseits fällt auch ab und zu eine gewisse Derbheit in seiner Redeweise auf, und zwar ist dies da der Fall, wo sein dämonischer Haß gegen die Römer zu Worte kommt.

---

[1]) Beachte namentlich die Häufungen; z. B.: „Dich aus dem Spiel? Wie? Was? Bist du bei Sinnen? Warum? Weshalb?“

Von sprachlichen Einzelheiten seien nur die folgenden genannt: Ein echt Kleistsches Bild ist die Vergleichung des Marbod mit einer Lawine. Eine echt Kleistsche Konstruktionsweise ist die Aufreihung von vier Substantivsätzen mit „daß" (V. 50 fg.). — Eine sehr störende Abweichung von der gewöhnlichen Wortstellung enthalten die Worte: Glaub' nicht ... ein Neffe werd' Augusts, sobald es nur erobert, in Deutschland als Präfekt sich niederlassen." Geradezu unmöglich ist die Wortstellung: „Man wird in Rom ... die Löwen kämpfen, die Athleten lassen"; offenbar eine Spur der großen Eile, mit der Kleist gearbeitet hat.

III. Aufzug.

Die Gliederung des Aufzugs ist der Gliederung der beiden früheren Aufzüge im Wesentlichen gleich; die Szenen, welche der Haupthandlung angehören, rahmen die zur Nebenhandlung zu rechnende 3. Szene ein. — Die beiden ersten Szenen zeigen Hermann unter den Seinigen, den cheruskischen Ältesten und Hauptleuten. Nachdem in der ersten Szene zunächst ein Frage- und Antwortspiel von der Art, wie es Kleist liebt, über die neue, durch den Einzug des Römerheeres geschaffene Situation im allgemeinen orientiert hat, sieht man Hermann in der 2. Szene bei der Arbeit, diese Situation für seinen Plan auszunutzen. Damit tritt die Haupthandlung in ein neues Stadium. Ablehnung des Bundes mit den germanischen Fürsten, Unterwerfung unter Marbod, Aufreizung der Cherusker, das sind die drei Akte Hermanns, mit denen die drei ersten Aufzüge uns bekannt machen. Neben dieser Reihe der Handlungen läuft die Reihe der Handlungen, mittelst deren er die Römer täuscht.

Das Mittel, mit dem er seine Cherusker, „die deutschen Uren", aufreizen will, ist zunächst die Vergrößerung der ohnehin großen Übelthaten der Römer durch übertreibendes Gerücht, sodann ein Thun, das den Römern zur Last fallen soll. Indem Hermann von dem Befehl, durch das Gerücht die Schandthaten der Römer noch schändlicher erscheinen zu lassen, zu dem Befehl fortschreitet, daß in römische Tracht gekleidete Cherusker den Heerweg der Römer durch Brand und Plünderei bezeichnen sollen, enthält die zweite Szene eine Steigerung gegen das Ende hin. Aber auch unter den drei Bekenntnissen besteht eine wirksame Steigerung: der erste meldet von einem Angriff auf das Eigentum, der zweite von einem solchen gegen die Person, der dritte von einem Angriff auf ein Heiligtum der Götter.

Die äußere Anlage der dritten Szenengruppe ist, verglichen mit der überaus schlichten Anlage, die Kleist bisher in der „Hermannsschlacht" seinen Szenen und Szenenfolgen gegeben hat, etwas weniger einfach, insofern Kleist innerhalb der 5. und 6. Szene mehrere Handlungen parallel neben einander hergehen läßt (Parallelhandlungen.) Während Hermann mit den deutschen Fürsten im Gefolge des Varus redet,

führen Varus und Ventidius im Hintergrunde ein Gespräch; auch während der Unterhandlung zwischen Thusnelda und den Römern bleibt dies Gespräch unhörbar. Als aber das Römerheer einzuziehen beginnt, rückt der Dichter den römischen Legaten und den Oberfeldherrn in den Vordergrund; dann treten die beiden zu der Hauptgruppe zurück; aber noch einmal lösen sich zwei Personen, diesmal Varus und Hermann, zu vertraulichem Gespräch von den übrigen ab. Das Hauptinteresse in diesen Szenen gilt naturgemäß Hermann. Er setzt das Werk fort, an dem man ihn bereits im I. Aufzuge arbeiten sah, die Täuschung der Römer. Hat er bisher den Diplomaten Roms getäuscht, so täuscht er nun den Oberfeldherrn Roms; bei diesem Thun unterstützt ihn ahnungslos der durch Hermanns Spiel völlig geblendete Ventidius. Welch ein Gegensatz zwischen dem wirklichen Hermann, wie er in den ersten Szenen erscheint, und dem Hermann, wie er sich den Römern in den letzten Szenen darstellt! Dort vergrößert er die Verbrechen der Römer, hier weiß er sie mit der größten Milde aufzufassen. Hermann gleicht einem genialen Schauspieler, der mit solcher Meisterschaft ein Charakterbild herausarbeitet, daß dem Zuschauer Darsteller und Dargestellter zusammenfallen. Wiederum unterstützt er sein Trugspiel durch szenische Hilfsmittel; das große, mit Tigerfellen überdeckte Polster, der Wein, den Knaben reichen, helfen ihm den „Sybariten", den „Perserschach" zu zeichnen. Bis ins einzelne hinein ist sein Plan ausgeklügelt; so vergißt er absichtlich die rechtzeitige Begrüßung des Varus, um als ein Mensch zu erscheinen, der über seinem Weibe alles vergißt. Als dann Varus die schlechte „Aufführung" seines Heeres unumwunden eingesteht und scharfe Bestrafung in Aussicht stellt, hat er für die Thaten der Römer die mildesten Ausdrücke — sie sind ihm unvermeidliche „Mißgriffe" — für die That der Seinen aber den schärfsten Ausdruck („Rebellion"); ebenso wird er der Fürsprecher der Übelthäter. Im weiteren Verlauf des Gesprächs ist er, der vor kurzem noch die Vergehungen der Römer freudig begrüßt hatte, mit flehentlicher Bitte bemüht, den Anlaß zu Zwistigkeiten aus dem Wege zu räumen. Des Varus Entgegenkommen quittiert er mit dem unterwürfigen Wort: „Du überfleuchst, Quintilius, die Wünsche deines Knechts." Mit der geraden, arglosen Soldatennatur des Varus hat Hermann leichtes Spiel: nach wenigen Worten hat er des Römers „Herz" gewonnen. So fällt denn die Charakteristik, die Ventidius von Hermann giebt („Er ist ein Deutscher" u. s. w.), auf wohlvorbereiteten Boden. Es ist, vom Standpunkt der Römer aus gesehen, eine tragische Ironie, daß Ventidius, der kluge Diplomat, der z. B. im Herzen seines Kaisers „prophetisch" liest, in eben der Zeit den Hermann für einen Charakter ohne Lug und Trug ansieht, in der dieser die Römer bereits listig durch seinen Plan umgarnt hat. Einen effektvollen Abschluß giebt Hermann seinem Spiel bei seinem Abgang („Holla, die Hörner!").

Das kurze Gespräch zwischen Hermann und den Fürsten bereitet auf die spätere Stellungnahme der Fürsten zur Sache Germaniens

vor. Scharf ist der Gegensatz zwischen Fust und Aristan markiert; jener kämpfte in der Schlacht des Ariovist an Hermanns Seite und leidet unter dem Bewußtsein, sein Reich nur der Gunst des Kaisers zu verdanken; dieser blieb daheim und freut sich des Bewußtseins, immer „der Freund“ der Römer gewesen zu sein.

Die Nebenhandlung spielt sich in unserem Aufzuge ohne Ventidius allein zwischen Hermann und Thusnelda ab. Um den Sinn der Szene zu verstehn, muß man festhalten, daß offenbar Hermann bereits im Besitz des von Ventidius an die Kaiserin geschriebenen Briefes und damit im Besitz des Mittels ist, durch welches er Thusnelda zu dämonischer Wut entflammen kann. Noch ist es nicht Zeit, den zündenden Funken in das Herz Thusneldas zu werfen, aber er untersucht gleichsam dies Herz auf seine Entzündlichkeit. Wie er das thut, beweist seine Kunst, die Geister zu erregen. Nach einem kurzen Vorspiel erreicht Hermann in der dritten Szene mit einer sehr geschickten Wendung sein Thema. Der erste Anlauf, den er nimmt, um Thusnelda gegen die Lockenräuber zu erregen, mißlingt allerdings zunächst, weil sie Hermanns Versicherungen, daß es die Römer mit ihren Kohorten und Ventidius mit seinen Künsten auf ihr Haar abgesehen hätten, für einen Scherz ansieht, den sie belacht. Aber sie kommt nicht los von dem in ihr Herz geworfenen Gedanken: sie verlangt genauere Auskunft über die Verwertung, welche die Römerinnen mit den deutschen Locken und Zähnen machen. Nun glüht in ihr Leidenschaft gegen die Räuber auf, und diese Leidenschaft steigert Hermann, der Meister in der Kunst, den Haß zu lehren, zu einem Ausbruch des Hasses gegen die „Menschenjägerei“, ja bis zu dem Verlangen nach rächender That. — Am Ende des Gesprächs gewährt Hermann seiner Gattin einen Blick in seinen Plan, aber im nächsten Augenblick verwirrt er sie wieder mit absichtlich dunklen Redewendungen. — Unsere Szene ist das Präludium für das Hauptspiel in der 8. Szene des IV. Aufzugs.

Auch der III. Aufzug ist arm an spannender Handlung. Das Interesse ist wiederum der Entfaltung der Charaktere zugewandt. Der Dichter spannt nicht auf das, was geschehen wird, sondern auf das, was sich anläßlich des Geschehenden an den Charakteren offenbart. Erregt wird das Interesse besonders durch die Neuheit der Situation, die durch den Einzug der Römer geschaffen ist. Auch in unserem Aufzuge fehlen die Szenen, in denen Wille auf Wille, Kraft auf Kraft stößt. So gewiß, als Hermann wieder und zwar in den drei Szenengruppen die Hauptperson ist, kommt es zu keinem energischen Gegenspiel. Er lenkt Herz und Sinn derer, mit denen er zu thun hat, nach seinem Gefallen. Widerstände findet er nicht in dem Willen, sondern nur in der mangelnden Einsicht der anderen.

Nach Ludwigs Meinung ist es nicht genug, daß man des dramatischen Helden Gesicht (seine geistige Physiognomie) kennen lernt; man muß auch seine Gesichter kennen lernen. Dafür sorgt Kleist im

III. Aufzuge sehr reichlich: man lernt Hermann in seinem Verkehr mit seinem Vertrauten, dem Eginhard, und mit den Ältesten und Hauptleuten seines Stammes, ferner im Verkehr mit seiner Gattin, endlich im Verkehr mit Varus kennen; überall zeigt er ein anderes Gesicht. Nur Eginhard schaut das wahre Gesicht; den Römern gegenüber ist er ganz Maske, sein Weib sieht bald die wahren, bald die verstellten Gesichtszüge. Das früher gewonnene Charakterbild wird im III. Aufzuge vertieft und ergänzt. Ein Zug, der neu in das Bild eingezeichnet wird, ist Hermanns Kunst, den Haß zu erregen (2. und 3. Sz.). Vertieft wird u. a. der Eindruck, den seine Opferfreudigkeit im Dienste der Freiheit schon früher gemacht hat: die Leidenschaft für die Freiheit beherrscht ihn derartig, daß er die Botschaft von dem üblen Schalten der Römer in seinem Lande freudig begrüßt.

Eine neue Seite ihres Charakters, die in starkem Gegensatz zu den bisher an ihr herausgetretenen Eigenschaften steht, offenbart Thusnelda: der Ausbruch dämonischer Wildheit in der 3. Szene läßt einen Einblick in die dunkle Tiefe ihrer Natur thun. Man erkennt, unter dem oberflächlichen Wesen, das sie bisher gezeigt hat, gähnt ein Abgrund, aus dem dämonische Gewalten hervorbrechen können. Eben noch die gefallsüchtige Frau, die sich am Putztisch von einem Ventidius das Haar ordnen läßt, ist sie bald darauf ein leidenschaftlich hassendes Weib.

Varus, der Oberfeldherr, ist vom Dichter im leichten Gegensatz zu Ventidius, dem Diplomaten, gehalten. Während Ventidius die verborgenen Absichten der kaiserlichen Politik ergründet, kümmert jenen die Politik nicht; er erachtet es nicht als seines Amts, den Willen des Kaisers zu erspähen; er wartet des Befehls, um ihn dann getreulich auszuführen. Varus ist eine Soldatennatur, aber doch nicht ohne galante Formen. Bezeichnend für einen Römer ist seine Anschauung von Wodan, dem Zeus der Deutschen.

Bereits im II. Aufzuge mußte man die feierlichen Versicherungen beargwöhnen, die Ventidius wegen der politischen Ziele Roms in Deutschland abgab; jetzt zeigt es sich, daß Rom das Land Hermanns als erobertes Gebiet zu behandeln gedenkt. Des Ventidius Endzweck beim Lockenraub ist zwar noch nicht völlig aufgedeckt; man wird aber durch Hermanns fortgesetzte Anspielungen auf die richtige Spur gebracht.

Formales. Die Darstellung der Charaktere vollzieht sich in prägnanten Situationen. Zu diesen zählt z. B. der Einzug der Römer, anläßlich dessen sich Hermanns Charakter entfaltet, ferner die Begegnung zwischen Ventidius und Varus, die dem Legaten Gelegenheit giebt, sich auszusprechen. Thusnelda, die man bisher in ruhiger Haltung und in einer mehr oberflächlichen Erregung kennen gelernt hat, stellt sich jetzt in einer Situation dar, in der ihre Natur tiefer aufgewühlt wird. — Der Zustand „Cheruskas" nach dem Einzug der Römer wird durch das Gespräch in der 1. Szene, durch die erregten Botenberichte und durch die Äußerungen des Varus in lebendiger Weise zur Anschauung gebracht. — Von den Dialogen ist besonders zu erwähnen der zwischen Hermann und Thusnelda (3. Sz.). Es ist ein eigenartiger Gesprächstypus; man

möchte sagen, das Fragezeichen sei charakteristisch für den Hauptteil der Szene. Dieser Typus wird sich bei solchen Gesprächen finden, in denen der eine der Partner von dem andern eine Reihe neuer und unerwarteter Dinge zu hören bekommt, die für ihn darum der Aufklärung bedürfen. Scharf heben sich aus der Fülle der Fragen die leidenschaftlichen Ausrufe Thusneldas ab. — Der Redeton ist besonders eigenartig in Hermanns Gespräch mit Varus. Wie unterthänig ist hier seine Sprache! Wie geschickt sind hier die Ausdrücke gewählt, mit denen er sein Volk anklagt und das Römerheer entschuldigt! Wie malt er sein schwächliches Wesen in den Worten: „... So bitt' ich, würd'ge diese Eichen, Quintilius, würd'ge ein'ger Sorgfalt sie!" Bemerkenswert ist auch die Schärfe und das Beißende in Hermanns Rede da, wo er zu Thusnelda von den Römern spricht (3. Szene.) — Eine große sprachliche Härte, wieder ein Zeichen der schnellen Arbeit und des Mangels einer glättenden Überarbeitung, findet sich in der 1. Szene. Hermann sagt hier: „An Nahrung weder, reichlicher, wie der Italier sie gewohnt, soll man's, noch auch an Met, an Fellen für die Nacht, noch irgend sonst, wie sie auch heiße, an einer Höflichkeit gebrechen lassen."

IV. Aufzug.

Der Bau des IV. Aufzugs weicht von dem der drei ersten Aufzüge durch die beiden ersten Szenen ab, die, zur Haupthandlung gehörig, neue Personen als Hauptspieler einführen. Daß diese Personen erst so spät und nicht im Spiel mit bereits bekannten Personen eingeführt werden, erinnert an das Kompositionsgesetz des Epos. Sieht man von den beiden ersten Szenen ab, so erhält man wieder dieselbe Anordnung wie in den früheren Aufzügen: die Szene der Nebenhandlung, eingerahmt von Szenen der Haupthandlung, nur daß der Abschluß der Nebenhandlung, die Erklärung Thusneldas, Rache an Ventidius nehmen zu wollen, in eine Szene, welche der Haupthandlung zugehört, hineinfällt. Durch diesen Entschluß bleibt die Nebenhandlung selbständig, um ihrer eigenen Katastrophe zuzulaufen, während sie dann, wenn Thusnelda den Ventidius mit den anderen Römern in Teutoburg hätte fallen lassen, in die Haupthandlung eingemündet wäre. So laufen die beiden Handlungen parallel neben einander weiter; wie über die römischen Legionen die Rache der Männer die Katastrophe heraufbringt, so über Ventidius die Rache eines Weibes.

In der Haupthandlung tritt fast ganz das Trugspiel zurück, das Hermann mit den Römern spielte; nur die kurze 7. Szene bildet die Fortsetzung dieses Zweiges der Haupthandlung. Hingegen werden die beiden anderen Zweige der Haupthandlung bis zu einem entscheidenden Punkte fortgeführt. Die Ausführung des Plans, den Hermann zur Befreiung Deutschlands ersonnen hat, wird durch den Entschluß Marbods, sofort gegen die Römer aufzubrechen, sowie durch den Aufbruch Hermanns soweit gefördert, daß die Katastrophe des römischen Heeres unvermeidlich,

schicksalsnotwendig erscheint. — Ebenso gelingt es Hermann, seinen Stamm, an dessen Aufreizung man ihn im III. Aufzuge arbeiten sah, furchtbar zu erregen und zugleich die Brandfackel des Hasses in das übrige Germanien zu schleudern. In beiden Fällen ist die Handlung soweit geführt, daß man den Losbruch furchtbarer Gewalten in der nächsten Zeit erwarten muß. — Dasselbe gilt auch von der Nebenhandlung: die den Losbruch drohende Gewalt ist der dämonische Haß Thusneldas gegen Ventidius. — Dreimal also ist es Haß, der entflammt wird, und alle drei Mal entflammt ihn Hermann, in dessen Herzen der Herd des Hasses steht; nur daß bei Marbod der Haß erst losbricht, als die Flucht der diesen begleitenden Römer den Thatsachenbeweis für Hermanns briefliche Mitteilung giebt. In keinem der drei Fälle aber versucht Hermann etwa durch Überredung den Haß, wie er ihn beseelt, in die Seelen der anderen zu übertragen; er benutzt die Thaten der Römer, um einen Haß zu entfachen, der zwar anders ist als der seine, aber ebenso wie der seine vernichtet. — Nach allen Seiten hin erreicht die Handlung in unserem Aufzuge Höhepunkte; sieht man von der Täuschung der Römer durch Hermann ab, die im III. Aufzuge die Höhe erreichte, so erscheinen die drei ersten Aufzüge im Wesentlichen als eine Vorbereitung des IV.

In der Szeneneinheit, welche aus den beiden ersten Szenen besteht, liegt der Einschnitt da, wo Marbod, nachdem sein Ratgeber Attarin sein Mißtrauen gegen Hermanns guten Willen hat aufgeben müssen, den Entschluß zum sofortigen Übergang erwägt. Das Zustandekommen des Entschlusses wird verzögert durch ein neues Bedenken Attarins. Hat er Hermann vorher für einen böswilligen Betrüger gehalten, so hält er ihn jetzt für einen Betrogenen; er thut dies angesichts der bisherigen Politik Roms und der Anwesenheit der Patriziersöhne in Marbods Heere. Den Zweifel an Hermanns gutem Willen entkräftet die Anwesenheit der beiden Wahrheitszeugen, der Knaben Rinold und Adelhart, nachdem Marbod durch Prüfungsfragen die Identität der Knaben gegen Attarins Zweifel festgestellt hat. Der Zweifel Attarins an Hermanns gutem Wissen wird durch die Thatsache der Flucht des römischen Gefolges zu Schanden; nun kommt es alsbald zu dem Entschluß, der das Schicksal der Römer herbeiführen muß.

Die zweite Szenengruppe umfaßt die 3.—6. Szene. In der ersten Szene ist Hermann auf der Suche nach römischen Schandthaten, mittelst deren er den Haß in den Herzen der Cherusker entflammen könnte. Das Ende der 6. Szene zeigt das Werk vollendet: „Germanien lodert“. Ein Zufall hat ihm das Mittel in die Hand gespielt, dessen er zur Insurrektion seiner Cherusker bedurfte. Über den Szenen, in denen die Schandthat an Hally enthüllt, die Geschändete getötet und das Volk zum Verlangen nach Rache und Freiheit empört wird, liegt eine Stimmung, der düstern Fackelbeleuchtung vergleichbar, die während der Szene auf der Bühne herrscht.

Teutoburg liegt in stummer Ruhe. Da ertönt das immer mehr

anschwellende und immer mehr sich nähernde Geräusch eines Auflaufs. Aus dem Stimmengewirr zuckt die vorwurfsvolle Frage des Greises an Wodan; man weiß, eine entsetzensvolle Greuelthat ist geschehen. Die ausweichende Antwort der Mutter läßt ahnen, daß Unsagbares geschehen ist. Eine weitere Andeutung erhält man in der Meldung von der Strafe der Verbrecher, aus der man zugleich auf die Größe des Verbrechens schließen kann. Nun erscheint „die Person“; ein Blick auf die im unsichern Dämmerlicht Herangeführte, dann hüllt sie ein Schleier ein. Teuthold, der Vater, wird herbeigerufen. In die Seele des Ahnungslosen trifft wie ein Blitz die Kunde von dem, was an seiner Einzigen geschehen ist. Ebenso plötzlich zuckt in ihm der Entschluß auf, die Geschändete zu töten.

Wenige Worte unterrichten den herbeieilenden Hermann. Einen Augenblick übermannt ihn die Wehmut, dann bekennt er sich als den, der Rom vernichten kann und will, und befiehlt, die Leiche der Tochter zu zerstückeln und so ganz Germanien zur Rache zu werben. Das wie ein Naturlaut hervorbrechende Geschrei des Volkes bezeugt Hermann, daß er bei seinem Racheamte auf sein Volk rechnen darf. Wahrlich eine Szene von „großem Wurf“ und „Shakespeareschem Gehalt“ wie ihrer das deutsche Drama nicht viele hat (Brahm)! Es ist eine Volksszene voll gewaltiger, konzentrierter Leidenschaft!

Die letzte Szenengruppe (Sz. 7—10) stellt Hermanns letzte Handlungen vor seinem Aufbruche nach dem Teutoburger Walde dar. Der Schwerpunkt liegt in der 9. Szene. Die Absicht Hermanns bei seinem Auftreten in dieser Szene ist es, seiner Gattin alsbald den Brief des Ventidius an Livia einzuhändigen. Die ängstliche Frage seiner Gattin nach der Wahrheit des umlaufenden Gerüchts hindert ihn zunächst an der Ausführung seiner Absicht. Er hört aus ihren Worten ihre Angst um Ventidius heraus und zwingt sie nun, die Bitte um Verschonung dieses einen Römers auszusprechen, obwohl er den Brief in der Hand hält, der wie ein Zauberwort einen völligen Gesinnungswechsel in ihr hervorrufen muß. Erst nachdem Thusnelda durch ihre Bitte ihm ihre Neigung zu Ventidius bekannt hat, kommt er mit der nachlässigen Übergangsformel: „Doch, was ich sagen wollte“ wieder auf den Brief zurück, der sie nun, nachdem ihre Herzensangst sie verraten hat, mit viel größerer Wucht als vordem treffen muß.

Krassus mit allen Römern solle sterben, so hatte Thusnelda in Teutoburg gehört. Das, was sie an dem Gerücht ängstigte, war, daß also auch der eine, der ihr lieb war, sterben sollte. Aber sie wagt nicht nach diesem Einen zu fragen. Dreimal fragt sie, ob Krassus mit allen sterben solle. Das letzte Mal kommt sie der Frage, die ihr auf der Seele brennt, näher, indem sie die Gesamtheit der Todbedrohten in Gute und Schlechte einteilt. Noch enger ist der Kreis gezogen, wenn sie von „manchem“ spricht, dem Hermann Dank schulde. Am nächsten ist sie ihrer Frage, als sie von diesen letzteren einen einzelnen, einen Centurio, nennt. Die Antworten Hermanns müssen Thusnelda lehren, daß

Hermanns ganzes Denken, Fühlen und Wollen von dem Verlangen nach Rache dämonisch beherrscht wird, ja daß dies Rachegefühl eifersüchtig die natürlichen Regungen der Dankbarkeit und der schonenden Liebe unterdrückt, ja im Widerstreit mit ihnen nur heftiger emporloht. Nachdem Thusnelda so die Gewißheit hat, daß auch Ventidius sterben muß, preßt ihr die Angst die Bitte um sein Leben aus. Hermann erhört diese Bitte und giebt noch nähere Anweisungen über die Art und Weise, wie Ventidius gerettet werden soll. — Hermann hatte bereits in den vorigen Aufzügen den Glauben seiner Gattin an die Redlichkeit des Ventidius und seiner Gefühle zu erschüttern gesucht; nun bricht ihr Glaube unter dem Keulenschlag der Thatsache plötzlich zusammen. Wie unempfänglich ihre Seele gegen allen Zweifel war, beweist ihr Verhalten bei dem Empfang der Mitteilung Hermanns. Er teilt ihr mit, wie die Locke in seine Hand gekommen ist; sie aber versteht so wenig, daß sie zunächst an zwei andere Wege denkt, auf denen die Locke in Hermanns Besitz gelangt sein könnte („Du hast sie dem Arkadier abgefordert?" — „Ward sie gefunden?"). Auch im weiteren versteht die Ahnungslose „kein Wort", bis sie endlich den Verrat des Ventidius schwarz auf weiß vor sich hat. Da preßt sich die in ihr jäh aufsteigende Leidenschaft in das Wort: „Ei, der Verfluchte!" Aber noch einmal kehrt auf einen kurzen Augenblick der alte Glaube zurück: „Nein, ich las wohl falsch?" Endlich sieht sie die Thatsache in ihrer ganzen Brutalität. — Erschütternd sind die Wirkungen der Erkenntnis. Die Fürstin mag die Sonne nicht mehr sehen, denn das Leben ist ihr verleidet; gegen die Einflüsterung Hermanns, der ihr in diesem Augenblick, wo ihre Seele tief aufgewühlt ist, den Rachegedanken in die Seele streuen will, ist sie taub, sie haßt alles, sogar den Gatten, sogar sich selbst. Es ist bei ihr der Augenblick eingetreten, in dem nach Schopenhauers Formel der Wille zum Leben sich gegen sich selbst kehrt.

Die letzte Szene bringt den Befehl Hermanns, der das Todesurteil über die Kohorten des Krassus bedeutet, seine Weigerung, Cheruska gegen Pästus schützen zu lassen, — eine Weigerung, welche die ideale Höhe der von ihm I, 3 ausgesprochenen Gesinnung bethätigt — endlich den Entschluß Thusneldas, sich selbst zu rächen; dieser Entschluß erfüllt Hermann mit der stolzen Freude eines errungenen Sieges.

Überschaut man den ganzen Aufzug noch einmal unter dem Gesichtspunkt des Handlungsverlaufs, so erkennt man leicht, daß der IV. Aufzug ungleich dramatischer als die drei früheren Aufzüge ist. Überall stößt man auf ausbrechende Leidenschaften, auf Entscheidungen, auf Spannungen, auf Überraschungen. Nur fehlen auch hier wieder Szenen, in denen Wille mit Wille kämpft und der Entschluß des stärkeren, siegreichen Willens das Ergebnis ist. Das Gegenspiel ist, wo es überhaupt vorhanden ist, so wenig energisch entwickelt, daß keine ernste Befürchtung aufkommen kann, das Spiel werde aus seiner Richtung verdrängt werden. In den Hallyszenen und in der Thusneldaszene handelt es sich nicht darum, daß Widerstände überwunden, sondern daß Kräfte ausgelöst werden.

Die Spannung ist nicht sowohl auf eine Handlung gerichtet, die geschehen soll, als vielmehr auf die Empfindungen, die Geschehenes in den Gemütern auslöst. Das Dramatische dieser Szenen liegt einmal in der Verzögerung des Augenblicks, in dem die Betroffenen das Geschehene verstehn, sodann in der Leidenschaftlichkeit der erregten Empfindungen, endlich in den jähen Entschlüssen, welche aus der Erregung entspringen. Das Interesse, das der IV. Aufzug erweckt, ist wiederum in erster Linie charakterologisch; es ist vor allem der Entfaltung der Charaktere zugewandt. Besonders dramatisch ist die Verzögerung in der Thusneldaszene: das anfängliche Nichtverstehn Thusneldas erregt beim Zuschauer die stärkste Spannung auf den Moment, in dem sie versteht.

Der Charakter Hermanns zeichnet sich überall in sehr scharfen Linien. Die Situationen unseres Aufzugs geben ihm Gelegenheit, sich auszuleben. Ungehindert spricht sich vor allem sein Haß gegen die Römer aus. Jetzt sieht man die dämonische Macht, die das große Gegenspiel gegen Roms dämonische Macht aufgenommen hat und führt. Bisher war der Haß Hermanns mehr latente, in seinem Herzen verschlossene Macht. Nun bricht er in Worten aus wie entfesselter Sturm. Der V. Aufzug wird die Thaten dieses Hasses zeigen. Der Haß Hermanns ist bei aller Heftigkeit nichts aus dem Naturgrund seines Trieblebens Hervorbrechendes. Hermann will hassen. Der Haß ist sein „Amt", sein Beruf, — eine Tugend; dieser Haß ist keine blinde Leidenschaft; dieser Haß ist, möchte man fast sagen, besonnen. Er beherrscht Hermanns Empfinden, aber nicht wie ein Usurpator, der sich die Herrschaft nimmt, sondern wie ein Herrscher, dem sie von einer höheren Gewalt gegeben ist, und der darum legitim herrscht. Die höhere Gewalt, die alle anderen Empfindungen dem Haß unterjocht, ist Hermanns freier, über sein Seelenleben souverän verfügender Wille. Dieser Wille unterdrückt jedes Gefühl, das die Wirksamkeit des Hasses irgendwie beeinträchtigen könnte, so z. B. das Gefühl der Liebe, der Dankbarkeit (9. Sz.). Hermann will dem Haß von ganzem Herzen, von ganzer Seele, mit allen seinen Kräften gehören. Darum muß er jede Empfindung verfluchen, die ihn auch nur auf Augenblicke seinem Hasse, d. h. seiner geschichtlichen Aufgabe, oder anders gesagt, dem Vaterlande, untreu macht. Im Dienste seines Hasses verkehrt er die natürliche Wirkung, welche die Gutthat eines einzelnen Feindes bei ihm haben müßte, in ihr Gegenteil: er haßt die Guten. Ja noch mehr: er haßt diese Guten noch mehr als die Schlechten, weil sie seinen Haß mildern und so seinen Beruf schädigen. Hermann pflegt in sich den Haß, weil er die Kraft ist, die ihn befähigt, seinen großen Beruf zu erfüllen. Er ist an sich nicht dazu geboren, zu hassen; seine Natur paßt nicht von vornherein zu seiner Aufgabe; ja es besteht ein Widerspruch zwischen der Aufgabe, die ihm die Geschichte gesteckt hat, und seinem Naturell. Aber dank seinem königlichen Willen paßt er seine Natur seiner Aufgabe an. Daß seine Aufgabe mit seinem Wesen in einem gewissen Widerspruche steht, beweist die Weichheit seiner Empfindungen beim

Tode der Hally, das beweist auch die Willenskraft, die er nötig hat, um die aufkeimende Zuneigung gegen einen einzelnen Römer zu unterdrücken. Hermann ist nicht eine von Haus aus hart veranlagte Natur; das beweisen diese einzelnen Züge. Er zwingt seine Seele zur Härte. — Haß in seiner Seele zu empfinden und Haß in anderen zu erwecken, das ist Hermanns Aufgabe. An dem Haß, der in seinem Stamm auflodert, und an dem Haß, der endlich auch Thusneldas Seele erfüllt, freut sich sein Herz. Besonders das Aufflammen des Hasses in Thusneldas Seele läßt ihn aufjauchzen, weil der Haß hier die Zuneigung verdrängt und zwar die Zuneigung in dem Herzen seiner, des Römerfeindes, Gattin. Thusneldas Haß ist übrigens ganz anderer Art wie der seinige; hier waltet blinde Leidenschaft; Thusneldas Haß ist alles andere als pflichtmäßig; er ist ein wilder Affekt.

Das Mittel, welches Hermann zur Entzündung des Hasses gebraucht, ist zunächst die That der Römer. Bezeichnend aber für ihn ist es, daß er, der nachher wehmütig an Hallys Leiche steht, alle „Gräul“ des Krieges herbeiwünscht, ja entschlossen ist, selbst die ganze Teutoburg anzustecken. Um dann die Empörung weiter zu leiten und ganz Germanien mit Haß und Racheverlangen zu erfüllen, bestimmt er Teuthold zu einem kaltgräßlichen Thun. Vergl. Buch der Richter, Kap. 19 und 20.

Der III. Aufzug zeigt Hermanns Charakter von zwei neuen Seiten. Einmal erhält man Beweise seiner Weichherzigkeit, sodann aber sieht man ihn, den man bisher in leidenschaftsloser Ruhe und wie einen kühlen Rechner hat handeln sehn, in starker Erregung. Die Heftigkeit, mit der er den Centurio verflucht, wenn er ihm ein Gefühl der Liebe entlockt haben sollte, beweist, daß der Wille, mit dem er sich zum Haß bestimmt, selbst leidenschaftlich ist. Den kühlen Rechner aber versetzt die Ruhe, die in Teutoburg herrscht, in heftige Gemütsbewegung. Er „rechnet“ auf „alle Gräul des fessellosen Kriegs“; nun stimmt ein Posten nicht, und das erweckt in ihm die Furcht, das Endergebnis seiner ganzen Rechnung könne falsch werden; so verflucht er die Zucht der Kohorten und möchte die Burg an allen Enden anstecken. — Hermann steht völlig isoliert; er ist so isoliert, wie es nur ein dramatischer Held sein kann, isoliert durch sein überlegenes Denken und sein überlegenes Wollen. In seinem Volke hat er wohl einen Vertrauten, den Eginhard, aber keinen Mitarbeiter. Besonders scharf wird die isolierte Stellung Hermanns dadurch hervorgehoben, daß er, Marbod abgerechnet, den gleicher Römerhaß und gleich erhabene Gesinnung beseelt, zunächst keinen deutschen Fürsten zur Mitarbeit an dem großen Werke der nationalen Befreiung zuläßt.

Zu Thusneldas Charakter hat Kleist in einer gelegentlichen Äußerung eine Art Kommentar gegeben. „Sie ist im Grunde“, sagte er, „eine recht brave Frau, aber ein wenig einfältig, wie die Weiberchen sind, die sich von den französischen Manieren fangen lassen“. Hermann hat Thusnelda zu kokettierendem Spiel mit Ventidius angefeuert, dessen gewiß,

daß ihre Liebe ihm nie verloren gehen kann. Indes hat sie doch die Gemütsfreiheit eingebüßt, die das von Hermann ihr angesonnene Spiel verlangt. Sie ist, das tritt deutlich hervor, gefallsüchtig; ihre Gefallsucht erscheint sogar in der Form der Putzsucht. Dieser Charakterzug ist die Ursache des lebhaften Wohlgefallens, das ihr die Werbungen des eleganten Römers bereiten. Indes ist hiermit doch ihr Verhältnis zu dem Römer noch nicht genügend beschrieben. Sie glaubt an eine tiefe Neigung des Römers für sie; nach ihrer Meinung ist er in eine „Leidenschaft" zu ihr verstrickt. Diese Liebe erwidert sie allerdings nicht mit einem Gefühl von gleicher Art und Stärke, mit einem Gefühle, das ernstlich ihre Liebe zu Hermann ins Gedränge bringen könnte. Aber sie empfindet eine lebhafte Neigung für den „Jüngling", die sich nicht allein aus dem Mitleid mit dem hoffnungslos Liebenden, sondern auch aus einem ausgesprochenen Wohlgefallen an seiner Person erklären läßt. Ohne eine solche lebhafte Neigung bliebe ihre Angst um ihn unerklärlich; ebenso auch die Freude darüber, daß Hermann ihr seine Rettung gestattet; ebenso ferner das Schamgefühl, das sich in der Erklärung ausspricht, sie werde den rettenden Brief in Hermanns Namen schreiben. Vor allem aber bliebe unerklärlich der Umschlag ihrer Empfindung in dämonischen Haß. „Alles wirft der Mensch in eine Pfütze, nur kein Gefühl" — so äußert sich einmal bei Kleist ein verratener Liebhaber. Nur darum, weil Thusnelda ein tieferes Gefühl an den Römer weggeworfen hatte, wurde ihr Rachegefühl so heftig und so furchtbar. Um dies Racheverlangen ganz zu verstehn, muß man noch zweierlei in Betracht ziehen: die innerste Natur Thusneldas und die Stärke der Reizung. Schon bei dem Gedanken, daß die Römer widerrechtlich Germaninnen, und zwar irgendwelchen, nicht gerade ihr, den Haarschmuck rauben könnten, erglühte sie in wildem Haß (III, 3). Das, was sie aufflammen machte, war ihr Rechtsgefühl. Nun muß sie erfahren, daß der, an dessen Liebe sie glaubte, der, dessen Liebe sie mit herzlicher Neigung erwiderte, der, für den sie, ihre Scham überwindend, den Gatten angefleht hat, der, um deswillen sie eine Schuld[1]) am Gatten auf sich geladen, ihr, der Fürstin, den Haarschmuck rauben wollte, um damit einer anderen Frau gefällig zu sein und für sein Avancement zu sorgen (V, 18) — eine Reihe von Momenten, welche die heftigste Steigerung der Leidenschaft erklärlich macht. Was aber die Natur Thusneldas anlangt, so soll hier nur auf eins hingewiesen werden. So sehr Thusnelda in ihrer Gefallsucht und Einfalt den „Weiberchen" gleicht, die sich von den französischen „Manieren" fangen lassen, so sehr ist sie doch auch wieder ganz anders geartet. Die Thusnelda, die „glühend" bei „allen Rachegöttern" nach dem Recht der Römer fragt (III, 3), ist ein Weib, in dem Naturgewalten schlummern, und nicht das Produkt einer entarteten Kultur.

---

[1]) Daß sich Thusnelda Hermann gegenüber schuldig weiß, beweisen ihre Worte V, 15: „Arminius will ich wieder würdig werden."

Formales. Es wurde bereits gesagt, daß auch im IV. Aufzuge das Interesse überwiegend der Entwicklung der Charaktere gilt; das Wort „Entwicklung“ in dem Sinn verstanden, daß der Dichter den Charakter nach und nach enthüllt. Diese Enthüllung geschieht an den Situationen, in die der Dichter seine Personen führt. Der IV. Aufzug hat so prägnante Situationen, daß es dem Dichter leicht wird, in ihnen die Charaktere aus sich heraus zu treiben. Dies gilt besonders von den Thusneldaszenen, aber auch von den Szenen, in denen Hermann Hauptperson ist. Hermann, auf Raub und Mord lauernd, Hermann an der Leiche der Hally, Hermann inmitten der aufgeregten Menge, Thusnelda, um Ventidius bangend, Thusnelda vor der Thatsache des Verrats stehend, das sind Situationen, in denen sich das Verborgene der Charaktere enthüllen muß. — Dabei sei noch darauf hingewiesen, daß der Dichter in dem für ihn maßgebenden Interesse handelt, wenn er die Bilder der Zustände, in denen sich die Charaktere ausleben, in langsamem Zeitmaß abrollen läßt. Die Zustandsbilder werden so gleichsam fixiert.

Von den einzelnen Szenen verdient nach der formalen Seite besondere Erwähnung die Szenengruppe Sz. 4—6. Diese Szenen sind echte Volksszenen. Man beachte zunächst die große Zahl der Sprechenden, namentlich in der ersten der drei Szenen! Wenn bei der Aufführung hier für ein gutes, lückenloses Zusammenspiel gesorgt wird, so müssen die kurzen Fragen, Antworten, Ausrufe, die bald von hier und bald von da, bald von Anwesenden bald von Kommenden ertönen, den Eindruck machen, daß wirklich das Volk in Aktion ist. Eigenartige Szenentypen stellen sich in den beiden Teilen der Szene zwischen Hermann und Thusnelda (3. Szene) dar. Das typische Element der ersten Hälfte liegt darin, daß Thusnelda gezwungen wird, das, was ihr Herz aufs stärkste bewegt und was sie vor Hermann verbergen will, immer mehr zu offenbaren. Diese Offenbarung geschieht in Fragen, die sich konzentrisch verengern. Faßt man die Zwangslage, in der sich die Trägerin des Spiels befindet, als Gattungsmerkmal des Szenentypus auf, so würde der artbildende Unterschied in der Natur des Gegenspiels liegen. Für das Gegenspiel in unserer Szene aber ist zunächst charakteristisch, daß Hermann die Zwangslage seiner Frau durchschaut und sie zur Offenbarung ihres Seelenzustandes zwingen will, sodann aber, daß er sie nicht etwa mit listigen Worten, sondern durch leidenschaftliche, seiner wirklichen Stimmung entsprechende Erklärungen weitertreibt. Das Typische in der zweiten Szenenhälfte ist in der Schilderung des seelischen Vorgangs zu sehn, wie in ein ahnungsloses Gemüt die Erkenntnis einer brutalen Thatsache eindringt. Das anfängliche Nichtverstehn, das dann folgende, mit einem Wutausbruch verbundene jähe Verstehn, der kurze Wahn, doch nicht verstanden zu haben, das Erstarren des Lebenswillens vor dem völlig Verstandenen, das sind die einzelnen Stufen des seelischen Vorganges, die ihrerseits so sehr der allgemeinen Natur des Vorgangs entsprechen, daß man die ganze Stufenfolge typisch nennen möchte.

In den Marbodszenen bedarf noch einer besonderen Erwähnung der Auftritt zwischen Marbod und den beiden Knaben Hermanns. In diesem Auftritt verrät sich zunächst wieder die Vorliebe Kleists für Inquisitoriumsszenen. Dann aber sieht man an ihr, wie weit Kleist in der „Hermannsschlacht" davon entfernt ist, spezifisch dramatische Spannung zu erregen. Es bedurfte keiner allzu erheblichen Änderungen, um einen Moment herbeizuführen, in dem man um das Leben der beiden Knaben bangte, die der Vater in der gefährlichen Begleitung eines Dolches gesandt hat. Aber der Dichter vermeidet eine solche Führung der Handlung; man weiß die Knaben beim alten Marbod stets wohl geborgen.

Der Monolog Hermanns (8. Sz.) fixiert den Moment, in dem Hermann sein Werk im eigenen Lande gethan hat; also einen Moment, in dem ein Monolog wohl am Platze ist. Indes ist der Gedanke des Monologs nicht eben klar. Die Unklarheit entsteht aus Kleists Neigung, ein Gleichnis durch eine Reihe von Punkten, wenn es sein muß, auch gewaltsam durchzuführen. Hermann vergleicht sich im Anfang des Monologs mit einem Reisenden, der zur Abreise fertig ist; aus diesem Gedanken wächst der zweite hervor, in dem das Bild weiter durchgeführt wird: „Cheruska ... kommt mir wie eingepackt in eine Kiste vor." Hiermit nicht genug! Es ist, als wenn der Dichter den Kitzel empfunden hätte, die letzte Vergleichung recht pointiert weiter zu führen: er gönnt sich einen Anachronismus und fährt fort: „Um einen Wechsel könnt' ich es verkaufen." Der Vergleichungspunkt liegt bei der zweiten Wendung der ganzen Gleichnisrede, soweit ich sehe, darin, daß mit Cheruska ebenso leicht wie mit einem Gepäckstück geschaltet und gewaltet werden kann.

Zum Schluß sei noch auf die charakteristische Färbung hingewiesen, die Hermanns Rede je nach der Situation annimmt. Man vergleiche mit einander etwa seinen glatten Ton im Gespräch mit Ventidius, die spielende Heiterkeit seiner Rede beim Übergang auf des Ventidius Brief, die gemessene Knappheit des Befehls an Eginhard, die Ruhe seiner Monologreflexion, die wilde Leidenschaft in den Ausbrüchen seines Römerhasses. Die Wahl der Worte, der Gleichnisse, der Satzbildung u. s. w. ist charakteristisch. Wie bezeichnend ist z. B. das ruhige Ausspinnen des Gleichnisses im Monolog für die Ruhe des Reflektierenden und wiederum das Abspringen vom Gleichnis für die Erregung des Sprechenden bei der Vergleichung der Römer mit einem Insektenschwarm, der sich eingefilzt hat. Wie deutlich wird die Leidenschaftlichkeit der Gedankenbildung in der Antwort gemalt, die Hermann auf Thusneldas Frage, ob die Guten mit den Schlechten sterben müßten, giebt: „Die Guten mit den Schlechten! — Was! Die Guten! Das sind die Schlechtesten!"

V. Aufzug.

Der V. Aufzug zerfällt nach den Schauplätzen in fünf Szenengruppen. Die Nebenhandlung nimmt die mittlere Szenengruppe ein.

Die erste Szenengruppe gewährt den Einblick in die Notlage des römischen Heeres; sie bildet die Exposition des Aufzugs. Die zweite Szenengruppe schildert die Ereignisse in Hermanns Heer beim Eintritt in den Teutoburger Wald und zwar bis zum Aufbruch in die Schlacht. Die dritte Szenengruppe führt die Nebenhandlung bis zur Katastrophe. Beim Beginn der vierten Szenenfolge ist die Schlacht, zu der sich Hermann mit den Seinen vorbereitete, bereits geschlagen und zwar ohne Hermann; nur der Strafvollzug an Varus geschieht noch auf der Bühne. Die letzte Szenengruppe endlich bringt die Übertragung der Oberherrschaft auf Hermann und die Exekution an Aristan. Diese Überschau ergiebt, daß die Schlacht selbst nicht szenisch dargestellt wird, daß mithin der Titel des Stücks äußerlich nicht berechtigt ist; auch darum könnte der Titel unberechtigt erscheinen, weil Hermann an der Schlacht nicht teilgenommen hat. Sind dem Dichter, was anzunehmen ist, diese beiden Momente nicht entgangen, so kann man die Namengebung daraus erklären, daß die Schlacht der Zielpunkt der ganzen Haupthandlung und, wenn auch von den Armen anderer geschlagen, die geistige That Hermanns ist.

Der ganze Aufzug charakterisiert sich als der Aufzug der Katastrophen. Katastrophisch endigt der Heereszug der Römer, katastrophisch endigt Ventidius. Doch entspricht es dem Charakter der „Hermannsschlacht“ als eines Dramas, daß das Gefühl des Tragischen, welches die katastrophischen Ausgänge hervorrufen, in das Gefühl des Erhabenen aufgehoben wird, mit dem die Erhebung Hermanns zum König aller Deutschen den Zuschauer erfüllt.

Die einzelnen Szenengruppen sind in sich geschlossene Einheiten, in denen ein dramatisches Thema durchgeführt wird. In engerem Zusammenhange stehen miteinander besonders die erste und die vierte Szenengruppe, weil sie das Schicksal des Varus behandeln.

In der ersten Szenengruppe sammelt sich das Interesse auf Varus. Wie der Dichter in dem IV. Aufzuge die Marbodszenen in aller Ruhe sich entfalten läßt, so scheut er sich hier nicht, ein selbständiges und zwar sehr lebhaftes Interesse für Varus zu erwecken, der bisher als eine Nebenfigur behandelt war. Ihm ist nicht die Handlung Hauptzweck, sondern die handelnden Menschen. Menschen in bedeutenden Situationen sich offenbaren zu lassen, darauf zielt er ab. Die Situation, in welcher er den Römerführer sein Wesen darstellen läßt, ist sehr prägnant, die prägnanteste, die man sich für einen Feldherrn denken kann. An der verzweifelten Situation, in der er sich mit seinem Heere befindet, muß sich zeigen, was an ihm und in ihm ist. Von Bedeutung ist es dabei, daß Kleist seinem Varus ein ahnungsvolles Wesen verleiht. Infolge dieses Charakterzugs wirkt nicht nur die augenblickliche Notlage, sondern auch das in der Zukunft Drohende auf des Varus Gemütsleben ein.

Varus ist nach einem sechzehnstündigen, unendlich beschwerlichen Marsche, gleichsam von einem bösen Geist im Kreise herumgeführt, wieder in die Nähe seines Ausgangspunktes zurückgelangt; unter ihm zäher Morast, über ihm ein Gewitter, das ist die Lage des Varus. Er gleicht dem auf die Leimrute gegangenen Vogel. In dieser Lage treffen ihn die Orakelworte der Alraune und lähmen ihm die Schwungkraft seines Geistes. Drei Botschaften klären den Römerfeldherrn über das Verzweifelte seiner Lage auf. Die erste Botschaft, die von Marbods Anwesenheit, nimmt Varus nach kurzem Zweifel gläubig hin, ja er ist bereit, an noch Schlimmeres, die Vereinigung Hermanns und Marbods, zu glauben. Erst der scharfe Tadel, den er wegen seines „unrömerhaften Wesens" vom ersten Feldherrn hören muß, bringt ihn dazu, sich zu sammeln und das Notwendige anzuordnen. Die zweite Botschaft, die von Hermanns Ankunft, erregt ihn dann zu gewaltigem und schnellem Zorne, ein Zeichen, daß er nicht mehr unter dem lähmenden Banne seiner Ahnungen steht. Aristans Botschaft endlich, die seine eigene Ahnung bestätigt und ihm zugleich den Abfall der Germanen in seinem Heere meldet, findet ihn als einen innerlich gewappneten Mann, welcher mit entschlossenem Handeln den ihn rings umlauernden Gefahren die Spitze bietet. — „Sich fassen" ist ein Lieblingsausdruck Kleists; der psychische Vorgang in der Seele eines „sich fassenden" Menschen war für ihn vom höchsten Interesse. Vergl. z. B. Penthesilea (s. o. S. 143). In unserer Szenenfolge stellt er dar, wie Varus sich faßt. Ein hochbedeutsames Stadium im Verlaufe der Handlung bildet dieser Vorgang im „Prinzen von Homburg".

Die zweite Szenengruppe verläuft in vier Momenten. In vier verschiedenen Situationen stellt sich Hermann dar. In der ersten Situation bekennt sich Hermann dem cheruskischen Heere, das ihm als einem Freunde der Römer die Gefolgschaft verweigert, als Feind der Römer und Befreier Germaniens (s. schon IV, 6). Auch in der zweiten Situation vollzieht sich eine plötzliche Erkennung (Anagnorisis): Hermann giebt sich dem Septimius gleichfalls als Befreier Germaniens zu erkennen.[1]) Dort ist es ein Erkennen mit Freuden, hier ein Erkennen mit Schrecken. Dort kleidet Hermann seine Selbstoffenbarung in eine humorvolle Form; hier tritt er dem Septimius mit dem kalten: „Dein Schwert, Septimius Nerva, du mußt sterben!" entgegen. Die zweite Situation zeigt — und das ist das Wesentliche in ihr — wie Hermann zum ersten Male das Amt der Rache und des Hasses ausübt. Der, an dem er es ausübt, ist einer von den „Guten" (s. o.). Das Gefühl, mit dem er sein Amt ausübt, ist nicht das eines Schergen, sondern leidenschaftliches Rachevarlangen. Die Grimmigkeit seines Hasses beweist es, daß er den Appell des Septimius an sein Rechtsgefühl (an das „unge-

[1]) Mit aller Feierlichkeit nennt er sich Hermann, den Cherusker, Germaniens Retter und Befreier von Roms Tyrannenjoch.

schriebene Gesetz" in seinem Herzen) dazu benutzt, die Strafe, die denselben treffen soll, zu verschärfen. Septimius, obwohl völlig überrascht, zeigt die Fassung des Römers. — Die dritte Situation gewährt einen überraschenden Einblick in Hermanns Gemütsleben: der Sang der Barden, der „süßen Alten", regt in demselben Manne, der eben noch wie ein Werkzeug der Nemesis geschaltet hat, das Gefühl so stark auf, daß er, trotzdem der Augenblick drängt, nicht zu handeln vermag. Die Empfindung durchbricht wie ein Lavastrom die harte Rinde, die um sein Herz liegt. — Dreimal überraschte Hermann bereits die, mit denen er zu thun hatte. Und noch ein viertes Mal handelt er anders, als man es erwartete! Die Deutschen im Gefolge des Varus will er verschont wissen; am Tage der Freiheit soll kein deutsches Blut von deutschen Händen fließen. („Vergebt! Vergeßt! Versöhnt, umarmt und liebt Euch!") Ein Gefühl ist es, dem er hier folgt. Als ein echt Kleistscher Held wehrt er den Versuch Egberts, seinen Willen anders zu lenken, mit den Worten ab: „Hinweg! — Verwirre das Gefühl mir nicht!"

Die dritte Szenengruppe (Thusneldas Rache) beginnt mit einem Gespräch zwischen Thusnelda und Gertrud, das über die äußere Lage, aber auch über die Gesinnung Thusneldas unterrichtet: man ahnt den furchtbar gräßlichen Plan der Fürstin und erkennt, daß es für Ventidius keine Rettung vor der „Bärin" Thusnelda giebt. Schnell folgt nun eins aufs andere. Noch während des Gesprächs der Frauen führt Childerich die Bärin herein, das furchtbare Werkzeug, mit dem die selbst zur Bärin gewordene Thusnelda sich rächen will. Kaum ist das geschehen, so erscheint auch schon das Opfer, Ventidius. Sein Monolog, der seine Stimmung verrät, ist eine entsetzliche tragische Ironie. Nun folgt eine kurze Verzögerung: Gertrud weigert sich, ihrer Herrin bei dem Rachewerk zu helfen. Schnell aber übernimmt Thusnelda ihre Aufgabe und führt Ventidius in den Park. Voll Entzücken begrüßt dieser die Geleiterin in das „Elysium" (fortgesetzte tragische Ironie). In der 18. Szene verflechten sich unter einander die entsetzlichen Schreckensschreie des Ventidius, die gräßlichen Hohnreden Thusneldas, die angstvollen Fragen und Rufe Gertruds und Childerichs. Die Schreckensrufe des Ventidius lassen den gräßlichen Gang der unsichtbaren Handlung im Hintergrund mit aller Deutlichkeit und Anschaulichkeit erkennen. In fiebernder Spannung erwartet man den Ausgang des Rettungsversuchs, den Childerich und Gertrud unternehmen, bis Thusnelda den Schlüssel wegwirft; nun weiß man, daß jede Hilfe zu spät kommen muß, daß sich des Ventidius Geschick ganz erfüllt. Alles, was Thusnelda sagt, ist eine einzige blutige Ironie: sie kostet die Rache, die sie an Ventidius wegen des geplanten Lockenraubes nimmt, ganz durch, indem sie, während das Furchtbare an Ventidius geschieht, ihn zu der That auffordert, um deren willen sie an ihm Rache nimmt. Nachdem Thusnelda den Schlüssel weggeworfen hat, sinkt sie ohnmächtig zusammen, ein Zeichen, daß mit dem Rachewerke auch ihre Kraft zu Ende ist. — Mit Ventidius ist der

erste Römer in Teutoburg gefallen; sein Tod ist das Signal für das Losbrechen Astolfs (19. Sz.). (In der 19. Szene mündet die Nebenhandlung in die Haupthandlung ein.)

In der vierten Szenengruppe unterrichtet die 20. Szene über die Lage; ein Botenbericht führt den in der 9. Szene abgerissenen Faden der Handlung weiter. Der Aufforderung Hermanns gemäß haben sich die Deutschen in Varus' Heere von Rom losgerissen und das Rachewerk begonnen. Im kritischen Momente haben dann Marbods Scharen in den Kampf eingegriffen und die Schlacht noch vor Hermanns Ankunft entschieden. Hermanns Werk aber ist die Schlacht, denn er hat die für das römische Heer verhängnisvolle Lage geschaffen, er hat die deutschen Fürsten im Gefolge des Varus zum Aufstand empört, er hat endlich und vor allem den Marbod für die Rache an den Römern gewonnen.

Der Monolog des Varus enthält in seinem ersten Teil weittragende Reflexionen des Feldherrn: mit der Niederlage, die sein Heer eben erlitten hat, sieht er Roms Weltherrschaft zusammensinken; dabei empfindet er die weltgeschichtliche Ironie, daß es der „Witz" eines „Wilden" ist, an dem Roms Weltherrschaft, dies Produkt des scheinbar höchsten politischen Verstandes, zu Schanden wird. Bitter ist die höhnische Anrede an Rom, das, vom Glück gebläht, mehr erreichen will, als es erreichen kann; tragisch der prophetische Ausblick auf die Zeit, in der die Weltbeherrscherin von jeder Barbarenhorde beherrscht werden wird.

Der Streit Hermanns und Fusts um das Recht, den Varus zu fällen, ist ein höchst eigenartiges Motiv. Hermann hat, so bekennt er, zwölf Jahre „treu" nach dem Ruhme gestrebt, den Todfeind Germaniens zu töten. Da schiebt sich im letzten Augenblicke zwischen ihn und die heißersehnte That Fust, der im Blute des Varus seine Sünde gegen das Vaterland sühnen will. Hermann muß um sein gutes Recht kämpfen und unterliegt im Kampfe, weil „das Glück" sich für seinen Gegner entscheidet. Die Niederlage aber, die ihm den lange erstrebten Ruhm kostet, bringt ihn innerlich so wenig aus dem Lot, daß er über den siegesstolzen Fust zu lachen vermag. Die Pointe der Szene wird verwischt, wenn man wie Bulthaupt (Dramaturgie I, S. 444) aus Hermanns Benehmen den „verbissenen Ärger", der Überwundene zu sein, herausliest. Im Gegenteil: Hermanns Lachen kommt aus einer innerlich freien Seele. Die Szene zeigt, wie sich Hermann über den Verlust eines großen Ruhmes zu erheben weiß. Freilich ist es an sich ja keine „sonderliche Heldenthat", den verwundeten Varus niederzuschlagen. Aber es entspricht, abgesehen davon, daß der Dichter den Varus als kampffähig gelten läßt, dem Empfinden eines Barbaren, bei dem Niederschlagen des Gegners nicht an den Charakter, sondern an die Bedeutung der That zu denken: in Varus fällt der „Tyrannenknecht", „Germaniens Todfeind". — Varus fällt als Römer; sein letzter Gedanke ein Gedanke an Roms Fall.

Die letzten Szenen zeigen zuerst Hermann auf der Höhe der Erfolge: nach Teutoburg heimkehrend, kann er zunächst sein Weib als Heldin

grüßen; dann darf er die deutschen Fürsten empfangen, die sich ihm jetzt bedingungslos zur Verfügung stellen; endlich aber beugt sich auch Marbod „dem Retter Germaniens", der sich vor ihm demütigen will. Bezeichnend für Hermann ist es, daß er nicht mit rascher Hand die ihm sich bietende Ehre ergreift, sondern seine endgültige Annahme von der Entscheidung abhängig macht, welche die Gesamtheit der deutschen Fürsten in religiös geweihter Versammlung trifft. Die erste Handlung, die Hermann als Träger des vorläufig übernommenen Amtes vollbringen muß, ist der Urteilsspruch über Aristan. Ein schwerer Anfang! Der Wehruf: „Weh mir! Womit muß ich mein Amt beginnen!" verrät ebenso wie die Frage an Aristan, ob er vielleicht den Aufruf nicht gelesen, den Kampf in seiner Seele. Erleichtert wird ihm das Thun des Notwendigen durch Aristans Keckheit. — Mit der Mahnung an die Fürsten, den Göttern zu danken, und mit der bestimmten Äußerung über das, was ihm für die nächste und spätere Zeit als weltgeschichtliche Aufgabe der Deutschen erscheint, scheidet Hermann von uns.

Für den Gang der Handlung in unserem Aufzuge ist die große Zahl von Überraschungen bezeichnend: überrascht werden Varus, Egbert und die anderen cheruskischen Feldherren, Septimius, Ventidius, Hermann, Aristan. Die Mehrzahl dieser Überraschungen erklärt sich aus dem Gesamtcharakter der Handlung; lag es doch in Hermanns Plane, Freund und Feind zu überraschen.

Zu einem kräftig sich entwickelnden Gegenspiel kommt es im V. Aufzuge nirgends. Da, wo von einem der Handelnden eine Gegenwirkung versucht wird (Sz. 13, 15 fg., 24), ist der Wille des Handelnden von vornherein unbeugsam; einmal ist auch der Widerstand, gegen den sich der Wille der Handelnden auflehnt, nur scheinbar (Sz. 10 und 11). Auch im V. Aufzuge ist das Absehn des Dichters darauf gerichtet, an bedeutsamen Situationen die Charaktere zu entfalten.

Hermanns Charakter wird nach den beiden Seiten hin abschließend entwickelt, nach denen ihn der Dichter besonders angelegt hat. Vier Aufzüge haben Hermann bei der Vorbereitung seines Rache- und Befreiungswerks gezeigt. Nun vollendet er das ganze Werk; man möchte fast sagen: Es vollendet sich selbst — nach Hermanns Plane; die von ihm ins Spiel gesetzten Mächte wirken so, wie er es vorhergesehen. Marbod und die von Hermann aufgewiegelten Deutschen vernichten das Römerheer, Germanien steht zornentflammt auf, und Thusnelda nimmt an Ventidius Rache. Das einzige, was er nicht gewollt hat, — ist seine Erhebung zum Oberherrn Deutschlands. Den Römern gegenüber ist er derselbe, der er war: er haßt Septimius und Varus mit tödlichem Hasse, trotzdem beide nur Werkzeuge sind und jener obenein edlen Charakter bekundet; sie sind ihm Teile des dämonischen Ganzen, das er mit dämonischem Hasse verfolgt; sie sind für ihn nicht Einzelpersönlichkeiten, sondern Römer, die für ihn nur ihrem Gattungscharakter nach in Betracht kommen. — Während Hermann die Römer haßt, auch wenn sie seinem Lande und

damit ihm selbst Gutes gethan haben, schont und liebt er die Deutschen, auch wenn sie in seinem Lande übler als die Römer gehaust haben. Nur den Römer unter ihnen, den Aristan, straft er nicht in flammendem Hasse, sondern in berufsmäßiger Strenge. Hermann ist eine stolze Natur; er ist sich dessen vollbewußt, was er in Deutschland und für Deutschland ist. S. Sz. 13 im Anfang und Sz. 22 g. Ende. Aber dieser Stolz hindert ihn nicht, sich Marbod zu unterwerfen, und vollends nicht, den Göttern demütig die Ehre des Siegs zu geben. — Hermann hat sich selbst in das „Amt" des Rächers und Befreiers eingesetzt. Er führt das Amt auch durch; aber nicht ohne Kampf mit seiner Natur. Wie stark der Gegensatz zwischen dem selbstgewählten Berufe und seiner Natur war, und wie leicht es darum zu einem tragischen Konflikte kommen konnte, beweist die 14. Szene: in drängender Stunde wird Hermann von dem Gesang der Barden überwältigt. Hier schaut man plötzlich das erregbare Herz des Gefühlsmenschen, das unter dem „dreifachen Erz" schlägt, mit dem ihn sein Haß gepanzert hat.

Die Art und Weise, wie der Charakter Thusneldas sich in unserem Aufzuge offenbart, ist durch das Aufzucken dämonischer Wildheit im III. Aufzuge vorbereitet. Durch die Rache an Ventidius kommt kein Widerspruch in den Charakter (wie z. B. Wilbrandt annimmt), er offenbart sich vielmehr in diesem Akt vollkommen folgerichtig, allerdings in seiner ganzen Furchtbarkeit. Thusnelda ist eine Natur, für deren Existenz die Daseinsbedingungen überall da gegeben sind, wo Barbarentum nur äußerlich von der Kultur berührt wird. Innerlich ist sie Barbarin geblieben; wie hätte auch die römische Kultur in Germanien eine versittlichende Wirkung ausüben können? Sobald Thusnelda innerlich erregt wird, ist sie Barbarin. So erscheint die Racheszene charakterologisch durchaus motiviert. Die Motive der That s. o. S. 253. Bei oberflächlicher Betrachtung könnte aus Thusneldas Worten in der 18. Sz. die Wollust der Grausamkeit herausempfunden werden. Indes hieße das den Seelenzustand der Fürstin falsch beurteilen. Sie ist in der Szene so bis in die Tiefe ihrer Seele leidenschaftlich erregt, daß irgend eine Lustempfindung, die ohne eine gewisse Kälte nicht denkbar wäre, in ihrer Seele nicht aufkommen kann. Wohl überläßt sie sich willentlich dem Verlangen nach einer Rache, die sie Hermanns wieder würdig machen soll, aber sie lehnt doch auch wieder das Lob, das Hermann seiner „Heldin" spenden will, kurz und schroff ab („Das ist geschehen. Laß sein."). Sie hat eine That vollbracht, die sie hat wollen müssen.

Die Entfaltung der Charaktere und ihrer Gemütsbeschaffenheit in unserem Aufzuge geschieht in Szenen, die dafür um so geeigneter sind, als sie die Personen in solchen Lagen zeigen, in denen sich das Innere des Menschen offenbaren muß (s. o.); die Szenen bieten prägnante Situationen.

Was die Natur des Dialogs in den einzelnen Szenen und Szenengruppen angeht, so gehört die 2. Szene in die Gattung der bei

Kleist sehr beliebten Untersuchungsszenen. Einen eigenartigen Typus stellt die Alraunenszene dar; das Typische an derselben liegt darin, daß einer der handelnden Personen ihr Schicksal wunderbar gekündet wird. Der Charakter der Szenengruppe Sz. 6—9 wird durch die Botenberichte bestimmt: bei diesem Szenentypus liegt das Charakteristische in dem Eintreffen der Botschaften, die das Gefühls- und Willensleben einer oder mehrerer der handelnden Personen nachhaltig erregen. Eigenartig ist endlich auch die 18. Szene und zwar darum, weil es, abgesehen von dem, was Gertrud und Childrich mit einander sprechen, nicht eigentlich zu Rede und Gegenrede zwischen den handelnden Personen kommt. — Von den Monologen unseres Aufzuges gehört der des Varus (Sz. 21) zur Gattung der reflektierenden, der des Ventidius (Sz. 17) zur Gattung der lyrischen Monologe; beide sind in der Situation wohl begründet. — Der Botenbericht des Komar (Sz. 20) zeichnet sich durch starke Bildlichkeit aus; das letzte Bild entspricht der eigenartig Kleistschen Gleichnisweise. — Der Redeton der Germanen, namentlich Hermanns und Thusneldas, nimmt naturgemäß oft die Farbe des Hohnes und der Ironie an. Sehr bedeutend wirkt er durch die rätselhafte Kürze der drei Antworten der Alraune („Aus Nichts, Quintilius Varus!" — „Ins Nichts, Quintilius Varus!" — „Zwei Schritte vom Grab, Quintilus Varus, hart zwischen Nichts und Nichts!"). So kündet sich das Schicksal an. Ein besonderes Wort noch über den Bardenchor. Allgemein ist bei den Auslegern die Freude über den „herzerhebenden Gesang der süßen Alten"; Hermann Isaac spricht von dem „über alles schönen" Bardenchor, der ihm als ein Stück Shakespearesche Poesie „von jener Einfachheit und jenem konzentriertesten Empfindungsgehalt" gilt, die einem Manne wie Hermann Thränen erpressen könnten. In solche Überschwenglichkeit kann ich nicht einstimmen; vielmehr will mir in der ersten Strophe das durch sechs Zeilen sich fortsetzende Reflektieren auf das eigene Thun wenig zum Charakter eines Liedes passen, das ein Heer „den Pfad des Sieges" führen soll (s. III, 6). Die starke seelische Erregung Hermanns nach diesem Gesange ist m. E. nicht recht verständlich, um so weniger, als der Inhalt („Wir übten nach der Götterlehre uns durch viel Jahre im Verzeihn") schwerlich den Thatsachen entspricht.

Rückblick auf das ganze Drama (s. o. S. 231 f.). Die Bedeutung der einzelnen Aufzüge erkennt man am besten durch eine Rückschau vom letzten Aufzuge aus. Es ist ganz bezeichnend für den ganzen Aufbau der Hermannsschlacht, daß der Dichter in den ersten Szenen des Schlußaktes nicht einen schon früher angesponnenen Faden zu Ende führt, sondern im Grunde einen neuen Faden erst noch anspinnt (s. o. S. 256). Auch sonst trägt der V. Aufzug (wenn man von der Nebenhandlung absieht) nicht den ausgesprochenen Charakter eines Schlußaktes: man beachte die neuen Motive, die der Aufzug bringt. Abschlüsse solcher Bewegungen, die bereits in früheren Aufzügen einsetzten und sich entwickelten, sind die Irreführung der Römer durch

Hermanns Boten, die Vernichtung des Römerheeres durch Marbod, der Strafvollzug an den einzelnen Römern, die Aufhebung der Römer in Cheruska durch Astolf, das Erscheinen Wolfs und der anderen Fürsten, die Proklamation Hermanns zum Oberkönig durch Marbod. Aber jene Irreführung, der Abschluß des ganzen Trugspiels, das Hermann mit den Römern treibt, ist nichts als ein Moment in dem kleinen Varusdrama, das mit dem V. Aufzug beginnt; die Vernichtung des Römerheeres erfährt man als vollendete Thatsache, ebenso die Aufhebung der Römer in Cheruska; das Erscheinen Wolfs aber und der anderen, der Beweis dafür, daß ganz Germanien in Waffen lodert, tritt zu wenig als bedeutsames Moment heraus; die Proklamation Hermanns ferner ist zu wenig mit dem, was in dieser Hinsicht früher geschehen ist, vermittelt, als daß man den vollen Eindruck eines krönenden Abschlusses haben könnte. Man sehe im V. Aufzuge von den Szenen der Nebenhandlung und allen neuen Motiven ab, d. h. dem Varusdrama, der Erschütterung Hermanns durch den Bardenchor, seinem Kampf mit Fust, seinem Handeln gegenüber den Germanen in Varus' Heer, — so wird man erkennen, wie wenig der V. Aufzug im strengen Sinne „Schlußakt" ist. Den inneren Grund dieser Erscheinung siehe unten! — In der Nebenhandlung hat der V. Aufzug den ausgeprägten Charakter des Schlußaufzugs. Hier haben wir ein wirkliches Ende im Sinne des Aristoteles, nach dem das Ende das ist, „was selbst naturgemäß nach einem Andern folgt, mit Notwendigkeit folgt und nach dem kein Anderes ist oder wird." — Im vierten Aufzuge erreicht die Handlung, wie bereits oben (S. 247 f.) bemerkt, nach verschiedenen Seiten hin Höhepunkte; sowohl in der Haupthandlung wie auch in der Nebenhandlung werden die Kräfte erweckt, welche die Römer vernichten müssen; nur daß dann im V. Aufzuge die vernichtenden Kräfte nur in einem Falle (in der Nebenhandlung) als gegenwärtig wirkend dargestellt werden. Der III. Aufzug enthält in dem Trugspiel Hermanns mit Varus die Höhe eines der Teile der Haupthandlung (s. o. S. 248); im übrigen ist sowohl der III. wie auch der II. Aufzug eine vorbereitende Vorstufe des IV. — Der I. Aufzug endlich ist, soweit die Haupthandlung in Frage kommt, darum merkwürdig, weil er fast rein statarisch ist; die dramatische Bewegung in der Hauptszene ist im Grunde nur eine Scheinbewegung; der I. Aufzug dient vor allem der Auseinandersetzung der Lage.

Nach dem Gesagten ist zu erkennen, wie wenig kunstvoll der ganze dramatische Aufbau der Hermannsschlacht ist. Es fehlt dem Verlauf der Handlung, insoweit die Haupthandlung in Frage steht, die Kontinuität, da die einzelnen Motive nicht in stetiger Entwicklung durchgeführt werden. Indes fehlt der Handlung, da alles Geschehende in den Rahmen von Hermanns großem Befreiungswerk fällt, die Einheit keineswegs, wenn auch zugestanden werden muß, daß die Verteilung von Licht und Schatten nicht immer dem Wert des Beleuchteten für die Gesamthandlung entspricht; man denke z. B. an das „Varus-

drama". Der Grund für das Fehlen ununterbrochener, durch mehrere Akte oder das ganze Stück sich erstreckender Bewegungslinien erklärt sich aus der letzten Absicht des Dichters, von der bereits oben S. 241 und 245 die Rede war. S. auch unten S. 265. — Die Nebenhandlung erwies sich im I. Aufzuge als eine Zweighandlung, die sich vom Stamm der Haupthandlung ablöst (233). Sie gewann aber dadurch größere Selbständigkeit, daß Thusnelda, statt nach Hermanns Willen mit Ventidius ein Trugspiel zu treiben, ein wahres Wohlgefallen an dem Römer fand. Der Feind, dem Hermann die Vernichtung zugeschworen hat, nistet sich in das Herz seines eigenen Weibes ein, und damit erwächst ihm die Aufgabe, ihn auf diesem Boden zu bekämpfen, wie er ihn außerhalb seines Hauses bekämpfte. So entsteht der Parallelismus zwischen Neben- und Haupthandlung. Hermanns Ziel ist in beiden Handlungen die Vernichtung des Gegners; das Mittel ist in beiden Fällen Erregung des leidenschaftlichen Hasses. Den Parallelismus der beiden Handlungen zeigt der III. Aufzug, da Hermann hier sowohl den Haß der Cherusker wie auch den der Thusnelda erregt, ebenso der IV. Aufzug, der die Entfesselung dieses Hasses bringt, endlich der V. Aufzug, in dem über die Römer im allgemeinen sowie über Ventidius die Rache hereinbricht. Der Nebenhandlung eignet, was der Haupthandlung fehlte: die strenge Geschlossenheit; man erkennt das am deutlichsten, wenn man auf Hermanns Thun in den Szenen II, 8, III, 3 und IV, 9 f. achtet. Mit steigender Energie und steigendem Erfolge versucht Hermann in Thusneldas Seele Römerhaß zu erwecken. — Die Nebenhandlung hat privaten Charakter im Gegensatz zu dem öffentlichen Charakter der Haupthandlung. Würde man der Meinung sein, es komme dem Dichter in erster Linie darauf an, den Verlauf der Befreiung Germaniens in dramatischer Handlung darzustellen, so könnte man nicht leugnen, daß die Nebenhandlung durch die Geschlossenheit und Stetigkeit ihrer Entwicklung, sowie ihren leidenschaftlichen Gehalt das Interesse von der politischen Handlung als solcher stark ablenkt. Anders dagegen, wenn man es als die Absicht des Dichters erkennt, in der Handlung seine Charaktere, namentlich Hermann, sich ausleben zu lassen (s. u.).

Überschaut man die Gesamtheit der wirkenden Kräfte (S. 231), so erkennt man leicht die überragende Stellung, die Hermann einnimmt; er ist im vollsten Sinne des Wortes die Hauptperson, der Held des Dramas, der Träger der Handlung. Obwohl die Vernichtung der Römer nicht sein Werk ist, so wird man nicht anstehen, in ihm den eigentlichen Befreier Germaniens zu erkennen. Er lenkt die Geister und die Hände nach seinem Wohlgefallen. Die deutschen Fürsten, Marbod abgerechnet, sind ihm gegenüber die Nullen hinter der Eins; und Marbod beugt sich vor dem, der groß genug gewesen war, sich ihm zu beugen. Hermann setzt die Kräfte, die im Drama wirken, ins Spiel, wenn es ihm nach den Zeitverhältnissen erforderlich erscheint (Botschaft an Marbod u. s. w.); er weiß ihre Energie vorher (z. B. die des Hasses der den Varus begleitenden

Germanenfürsten), er bestimmt ihnen die Richtung, indem er z. B. den Haß der Cherusker von den Deutschen im Heere des Varus ablenkt, er steigert ihre Wirkenskraft u. s. w. Hermann ist ein königlicher Mensch, ein Herr über andere, aber auch über sich selbst, eine geborene Herrschernatur. Sein Handeln hat das Wesensmerkmal der überlegenen Sicherheit; bisweilen nimmt es sogar die Formen des Spiels an. Niemals merkt man ein Zögern; er handelt aus klarer Erkenntnis und sicherem Gefühle heraus. Er ist es, der das Verhältnis der Personen unter einander und zu ihm selbst schafft; er macht Liebe in Haß und Freundschaft in Feindschaft, laues Empfinden in lodernde Glut umschlagen. Sein Verhältnis zu Thusnelda stellt sich wegen der Situationen, in denen es in die Erscheinung tritt, etwas einseitig dar. Im Grunde seines Herzens liebt er sein Weib wie ein Deutscher, das heißt „mit Ehrfurcht und mit Sehnsucht"; die Situation aber bringt es mit sich, daß nicht sowohl Ehrfurcht und sehnsüchtige Liebe, als vielmehr eine gewisse spielende Überlegenheit in seinem Verhalten heraustritt. Entscheidend für die Beurteilung Hermanns ist sein inneres Verhältnis zu seinem Beruf. Er hat sich selbst in diesen Beruf eingesetzt. Die Durchführung desselben ermöglicht sein scharfer, Menschen und Verhältnisse durchdringender Verstand und sein fester Wille. Hingegen gefährdet die Durchführung seines Berufs sein weiches Gemüt; es bedarf der Kraft seines Willens, um die Regungen des Gemüts niederzuhalten. Um so höher ist die Strenge zu schätzen, mit der er seinen Beruf auch im Widerstreit mit seiner Natur durchführt.

Den einzelnen Römern gegenüber wird ihm die Unterdrückung einer milderen Gesinnung leicht, weil ihm das Ganze dämonenartig erscheint und er den Einzelnen nur als Teil des Ganzen ansieht. Sein Haß ist ihm eine Art Dogma. — Hermann ist eine durchaus ideale Natur, da er bereit ist, alles für das eine Gut, die Freiheit des Vaterlandes, dranzugeben; er verlangt für dies höchste Gut von andern die höchsten Opfer und ist selbst bereit, jedes Opfer zu bringen. So ist er der große Antagonist Roms, der der römischen Eroberungspolitik ein entschiedenes Halt gebietet.

In formaler Beziehung sei daran erinnert, daß Kleists eigentliches künstlerisches Absehn auf die Entfaltung der Charaktere gerichtet ist, und daß diese Entfaltung in einer großen Reihe bedeutender Situationen geschieht. Die Zusammenstellung der Situationen läßt aus der charakteristischen Verschiedenheit derselben den Reichtum der Erfindungsgabe des Dichters erkennen. Die Entfaltung geschieht naturgemäß nach und nach, so daß jeder Aufzug einige neue Charakterzüge dem Charakterbilde Hermanns hinzufügt und das volle Bild erst am Ende des ganzen Stücks gewonnen ist. Das Interesse des Zuschauers soll sich vor allem darauf hinlenken, welche Züge des Charakters eine Situation in die Erscheinung treten läßt; das Verhältnis des Charakters zu seiner Gesamtsituation und zu den einzelnen Situationen, in die sich die Gesamtsituation auseinander legt, ist namentlich bei dem Helden des Stücks

das in erster Linie Interessante. Es versteht sich von selbst, daß bei dieser Art der Zwecksetzung die Entfaltung der Charaktere in lebendiger Handlung und nicht durch Beschreibung (Selbstbeschreibung und Beschreibung durch andere) geschieht. Unter den Szenen fehlte der eigenartig dramatische Typus, bei dem Wille auf Wille prallt und Geist mit Geist, Kraft mit Kraft ringt. Nach dieser Seite hin steht die Hermannsschlacht im entschiedenen Gegensatz zu Dramen im Shakespeareschen Stil. Andrerseits ist aber eine längere Reihe von interessanten Szenentypen nachgewiesen, die den Reichtum des Dichters nach der Seite der Anlage und Durchführung der Szenen beweist. Eine Überschau über die Stellen, in denen der Ton der Sprechenden eine charakteristische Färbung zeigte, läßt erkennen, daß die Färbung der Sprache nichts Zufälliges, sondern eine notwendige Folgeerscheinung der Situation, der Stimmung, der Charakteranlage der handelnden Menschen ist.

Der Charakter der „Hermannsschlacht" ist im wesentlichen eine Folge der Charakteranlage ihres Helden. Sollte eine solche überlegene Herrschernatur dramatisch dargestellt werden, so war ein ebenbürtiges Gegenspiel nicht möglich, vor allem also kein Gegenspiel, das durch das ganze Stück hindurch sich dem Spiel gegenüber gehalten hätte und etwa erst im letzten Aufzug niedergedrückt worden wäre. Es kam vielmehr darauf an, die souveräne Natur des Helden in einer Reihe von Situationen darzustellen. Eine weitere Folge ist dann das Fehlen einer kontinuierlichen Haupthandlung, ebenso auch das Fehlen der eigenartig dramatischen Dialoge. So hängen die einzelnen Merkmale, die zusammen das Wesen unseres Dramas ausmachen, unter einander zusammen.

Der Gattung nach gehört „die Hermannsschlacht" zu den „Charakterdramen". Sie ist ein Drama des guten Willens. Oben (S. 241) wurde die Ansicht Otto Ludwigs erwähnt, nach welcher die Handlung im Drama nur die Gelegenheitsmacherin für die Exposition des Charakters ist; als die „Hauptsache" im Drama galten ihm die Charaktere, nicht die Handlung. Ebenso hatte bereits der Stürmer und Dränger Lenz im Jahre 1774 in seinen „Anmerkungen über's Theater" gegen die Aristotelische Behauptung gekämpft, nach welcher die „Zusammensetzung der Begebenheiten", die Fabel, für den dramatischen Künstler das Wichtigste sei. Nach ihm ist das, was unser Interesse in der Tragödie festhält, die Person mit all ihren Nebenpersonen, Interessen, Leidenschaften, Handlungen. (Vergl. Koberstein: Deutsche Nationallitteratur IV, 36 fg.) Nach Aristoteles, meint Lenz, sollten die Personen nicht handeln, um ihre Sitten darzustellen, sondern die Sitten würden um der Handlungen willen mit eingeführt; er verlangt die Umkehrung, denn ihm ist Menschendarstellung die eigentliche Aufgabe des Dramatikers. Diese Anschauung vom Zweck des Dramas ist als Rückschlag gegen die einseitige Betonung der Fabel in dem auch den deutschen Geschmack beherrschenden französischen Drama wohl verständlich, aber doch nur eine neue Einseitigkeit. Bei der einen Auffassung, der aristotelischen, ist die Handlung

Endzweck, bei der andern die Darstellung handelnder Menschen; ein Dichter nach aristotelischer Vorschrift wird für die Handlung, deren Darstellung er sich vorgesetzt hat, Träger suchen; ein Dichter, dem die dramatische Entfaltung von Charakteren dichterischer Zweck ist, wird die Handlung darauf anlegen, daß sich in ihr und an ihr die Charaktere auf die beste Weise entfalten können. Beide stellen Handlungen dar, aber während jenem die Handlung Selbstzweck ist, benutzt dieser sie nur als Mittel, um seine Charaktere zu entwickeln. Jener wird sein Hauptziel erreicht zu haben denken, wenn er eine energisch verlaufende, spannende, zu entscheidenden Punkten führende Handlung geschaffen hat; dieser wird sein Genüge darin finden, das Bild seiner handelnden Menschen aus ihrer Stellung zu einander, ihrem Wollen, Reden, Handeln u. s. w. erkennen zu lassen. Die Extreme dieser beiden Richtungen treten dann auf, wenn der Dichter einerseits, gegen den Gehalt der Charaktere gleichgiltig, in schablonenhafte Charakterzeichnung verfällt und seine Meisterschaft ausschließlich in einer kunstvollen Führung einer verwickelten oder von Spannung zu Spannung eilenden Handlung sucht, oder wenn er andrerseits, gleichgültig gegen den ästhetischen Wert einer kräftig sich entwickelnden Handlung, ein breitgemaltes Sittenbild bietet. Sehr nahe werden sich Dramen dieser beiden Stilgattungen dann kommen, wenn der Dichter nach aristotelischem Zuschnitt gehaltvolle, zu vollster Individualität herausgearbeitete Charaktere zu Trägern seiner Handlung nimmt und wenn der Dichter des andern Typus seine Charaktere in dramatischer Handlung entfaltet. Es wird allerdings Fälle genug geben, in denen eine gleichzeitige Berücksichtigung beider Prinzipien unmöglich ist; in diesen Konfliktsfällen wird die Grundanschauung des Dichters den Ausschlag geben.

Es ist hier nicht der Ort, den höheren oder niederen Wert der beiden Grundanschauungen über die Aufgabe der dramatischen Dichtung zu entscheiden. Nur zweierlei soll bemerkt werden: 1) Die zur Zeit herrschende Kunstanschauung bevorzugt den aristotelischen Typus, den man in der That als die spezifisch „dramatische Dramatik“ gelten lassen mag; 2) dem germanischen Wesen entspricht ganz besonders die Richtung des Dramas, die sich die Entfaltung inhaltvoller Charaktere zum Ziele setzt, während die Franzosen mehr auf eine kunstvolle Führung der Handlung Wert legen. „Die Hermannsschlacht“ ist, wie bei der Behandlung der einzelnen Aufzüge bewiesen wurde, daraufhin angelegt, in der Wechselwirkung von Thätigkeit und Lage die Charaktere zu entfalten. Das Werturteil, das man über das Drama als Kunstwerk fällt, wird wesentlich davon abhängen, ob man dem Charakterdrama neben dem „dramatischen Drama“ volles Existenzrecht zuerkennt, ob man also in Rücksicht auf die großartige Menschendarstellung das Fehlen einer streng einheitlichen, kontinuierlichen, spannenden Handlung nicht allzu hoch anschlägt. „Die Hermannsschlacht“ ist alles Andere, nur nicht das, wozu sie Hermann Isaac macht, ein „Wunder der dramatischen Technik“; statt einer kunstvoll aufgebauten Handlung bietet sie eine Reihe von Hand-

lungen, die (mit Lenz zu reden) eine die andere stützen und heben und schließlich in ein großes Ganzes zusammenfließen, „das hernach nichts mehr und nichts minder ausmacht als die Hauptperson." — M. E. würde es einen großen Fortschritt des Kunstgeschmacks bedeuten, wenn den Deutschen an Dramen wie der Hermannsschlacht der Wert einer Stilrichtung zum lebendigen Bewußtsein käme, welche bedeutende Charaktere dramatisch entfaltet.

Biographisch-genetische Bemerkungen (s. o. S. 232). Die Absicht, die Kleist mit der „Hermannsschlacht" verfolgte, wird aus einem Brief deutlich, den Kleist an Herrn von Collin schrieb (bei Brahm S. 282); hier begründet er sein Verlangen nach baldigster Aufführung des Schauspiels mit dem Hinweis darauf, daß es „einzig und allein" auf die Gegenwart berechnet sei. Die Hermannsschlacht ist ein „Tendenzstück", eine Dichtung aus der Zeit für die Zeit. Die Absicht des Dichters war es, mit seinem Drama in die Zeit hineinzuwirken. Über die Stimmungen und Anschauungen, aus denen heraus die „Hermannsschlacht" entstanden ist, siehe den folgenden Abschnitt. — Schon in Königsberg hatte Kleist geäußert: „Wir sind die unterjochten Völker der Römer", und in der That bestand ja ein auffälliger Parallelismus zwischen der politischen Lage, in der sich Deutschland gegenüber der römischen Weltmacht befand, und der Lage, in die es Napoleon versetzt hatte. Wurde es Kleist durch die Verwandtschaft der historischen Situationen ermöglicht, seiner Zeit den Spiegel der Vergangenheit vorzuhalten, so wurde ihm die Durchführung seiner Absicht durch die große Freiheit sehr erleichtert, die er sich grundsätzlich geschichtlichen Stoffen gegenüber nahm. Gelegentlich hielt es Schiller einmal für wohlgethan, wenn der Dichter immer nur die allgemeine Situation der Zeit und die Personen aus der Geschichte nähme und alles Übrige poetisch frei erfände, wodurch eine mittlere Gattung von Stoffen entstände, welche die Vorteile des historischen Dramas mit dem erdichteten vereinigen würde. Eine kurze Vergleichung der wirklichen historischen Verhältnisse mit denen, welche die „Hermannsschlacht" darstellt,[1]) würde ergeben, daß Kleists Verfahren ungefähr dieser Meinung entspricht, die Schiller übrigens selbst nie befolgte, da er vielmehr mit größtem Fleiß die wirkliche Geschichte dichterisch ausbeutete. — Die Zahl der einzelnen Punkte, in denen eine

[1]) Genaues über das Verhältnis des Dramas zur Geschichte bringt Zürn in seiner Ausgabe (S. 138—147). Es versteht sich von selbst, daß die Vergleichung des Dramas mit der Geschichte im Unterrichte kurz abgethan werden kann und muß, da es sich bei Kleist nicht wie etwa bei Schiller in der „Maria Stuart" oder im „Wilhelm Tell" darum handeln kann, durch die Vergleichung der Dichtung mit ihren Unterlagen einen Einblick in die Werkstatt des schaffenden Künstlers zu thun. Innerhalb des Rahmens der Dramenbehandlung kann die Vergleichung nur den Zweck haben, das oben entwickelte Verhältnis Kleists zur Geschichte festzustellen. Der andere Zweck, den man bei der Vergleichung befolgen kann, einer Verschiebung der historischen Kenntnisse beim Schüler vorzubeugen, liegt außerhalb dieses Rahmens, aber natürlich nicht außerhalb des Rahmens des deutschen Unterrichts überhaupt.

genaue Analogie zwischen den Verhältnissen Deutschlands in der napoleonischen Zeit und den von Kleist in der „Hermannsschlacht“ geschilderten besteht, ist groß. Analog ist vor allem die politische Gesamtlage: In beiden Fällen befindet sich Deutschland in einer kritischen Situation, da die Vernichtung seiner politischen Selbständigkeit und Freiheit unvermeidlich erscheint. Dem entschlossenen Wollen der planmäßig vorgehenden Weltmacht steht beidemal völlige politische Zerfahrenheit gegenüber. Zwei deutsche Vormächte stehen in beiden Fällen einander als eifersüchtige Nebenbuhler um den entscheidenden Einfluß gegenüber. Von den kleineren Fürsten haben sich die einen freiwillig, die anderen unfreiwillig bereits dem Eroberer unterworfen und leisten ihm gegen die eigenen Landsleute Gefolgschaft, indem sie dabei gegen diese schlimmer wüten als die Eroberer selbst. Die anderen Fürsten fühlen wohl die Not des Vaterlandes, aber sie sind zu selbstsüchtig und zu kurzsichtig, um große Opfer zu bringen; sie stiften wohl Verschwörungen (Tugendbund), aber scheuen die That; manche von ihnen hoffen alles vom Tode des Eroberers und lassen sich inzwischen mit Schmach und Schande überhäufen. Der Eroberer selbst ist ohne alle Achtung vor dem moralischen und kulturellen Wert des unterdrückten Landes. Seine Politik wechselt klug zwischen schlauer List und brutaler Gewalt. Listig treibt er nach dem Grundsatz „divide et impera“ Keile zwischen die deutschen Staaten, von denen er die einen eng mit sich verbindet. Andrerseits verfährt er nach dem Grundsatz „Macht geht vor Recht“ und setzt Fürsten ab und ein, verletzt Verträge, mißachtet die Neutralität bei kriegerischen Unternehmungen u. s. w. So spiegelt Kleist seinen Zeitgenossen in scharfgeschliffenem Spiegel ihre Lage in ihrer ganzen Elendigkeit und Gefährlichkeit ab. Von den einzelnen Personen, in denen Kleist typische Charakterfiguren der napoleonischen Zeit schildert, verdienen noch besondere Erwähnung Ventidius, das Abbild des eleganten, gewissenlosen französischen Diplomaten, Varus, das Abbild des blindgehorchenden, wackern napoleonischen Generals, und Thusnelda, das Spiegelbild eines der „Weiberchen, die sich von den französischen Manieren fangen lassen“.

Aber der Dichter wollte seiner Zeit nicht nur zeigen, was sie war; er wollte ihr auch den Weg zur Rettung zeigen und sie mit der Gesinnung erfüllen, die seines Erachtens allein retten konnte. Leidenschaftliche Liebe und leidenschaftlicher Haß, das sind die Elementarmächte, deren Allgewalt er die Zeitgenossen im Bilde der Dichtung schauen läßt. Als den Träger dieser Mächte stellt er die monumentale Gestalt Hermanns hin, in dem alle rettenden Kräfte persönlich geeint sind. In diesem Hermann, in dem von Natur ein weiches Gefühl vorherrscht, der aber, von dämonischem Haß und dämonischer Liebe hart geschmiedet, dem Gefühl die Herrschaft genommen hat und Rom mit römischen Mitteln bekämpft, sollte der Deutsche sehn, was er von sich verlangen mußte. Besonders deutlich zeichnet der Dichter den politischen Rettungsweg vor, indem er Hermann sich Marbod freiwillig unterordnen läßt: der Dichter erwartete das Heil von dem Zusammengehen der beiden deutschen Vormächte unter der Führerschaft Österreichs (s. u.). —

So tendenziös indes die „Hermannsschlacht" ist, so sehr muß doch anerkannt werden, daß die Dichtung in sich selbst Stand und Wesen hat. Sowohl der Gang der Handlung als auch die Charaktere sind durch sich selbst verständlich; man braucht nirgends die Tendenz zu berücksichtigen, um volles Verständnis zu gewinnen. Ein erhabener Beweis für die Objektivität und die künstlerische Ruhe des von Racheverlangen und heißblütiger Vaterlandsliebe durchglühten Dichters; um so erhabener, als Kleist nur für seine Zeit schrieb, die ihn auch dann verstanden haben würde, wenn er z. B. nicht die Charaktere zu vollkommenem persönlichen Eigenleben losgelöst hätte.

Im Lebensgange des Dichters bezeichnet die „Hermannsschlacht" ein schweres Stück Martyrium, ein Stück Tragik in den an Tragik so reichen Meisterjahren. Mit fieberhafter Eile hatte Kleist gedichtet, um an seinem Teil das große Befreiungswerk zu fördern. Aber wieder scheiterte sein heißer Wunsch an den Zeitverhältnissen, die einmal sein Schicksal waren. Es hat etwas Erschütterndes, zu sehen, wie das selbstlose, thatkräftige Wollen des Dichters, ohne daß er auch nur eine leise Schuld hätte, zu Schanden wird. Mit fieberhafter Eile hatte Kleist sein Stück geschrieben, mit fieberhafter Spannung erwartete er die Aufführung desselben in Wien. Als sie sich verzögert, schreibt er an Herrn von Collin: „Wie steht's, mein teuerster Freund, mit der Hermannsschlacht? Sie können leicht denken, wie sehr mir die Aufführung dieses Stückes, das einzig und allein auf diesen Augenblick berechnet war, am Herzen liegt. Schreiben Sie mir bald: es wird gegeben; jede Bedingung ist mir gleichgültig, ich schenke es den Deutschen: machen Sie nur, daß es gegeben wird." Man merkt den Worten die fieberhafte Erregung des Briefschreibers an. — Aber alles Hoffen war vergebens: die Wiener Censur wies die leidenschaftliche Dichtung zurück. Auch ein Versuch, das Drama als Buchdrama auf die Zeit wirken zu lassen, scheiterte; es war eine tragische Ironie, daß eben das Werk, das vom Dichter eigens für seine Zeit bestimmt war, gerade um dieser Bestimmung willen erfolglos blieb. So mußte sich Kleist daran genügen lassen, daß sein dem ganzen deutschen Volke gewidmetes Werk als Manuskript in Dresden von Hand zu Hand ging. Den Schmerz des Dichterpatrioten atmen die der Handschrift als Motto beigegebenen Verse:

„Wehe, mein Vaterland, dir! Die Leier zum Ruhm dir zu schlagen
Ist, getreu dir im Schoß, mir, deinem Dichter, verwehrt."

Die „Hermannsschlacht" bezeichnet im Leben des Dichters eine entscheidende Wende, da er mit derselben in lebendige Beziehung zu seiner Zeit und zu dem wirklichen Leben seines Volkes trat. Welch ein Gegensatz zwischen dem Kleist von Einst, der so wenig wie möglich an die Wirklichkeit anknüpfen wollte, und dem Kleist, der sich ganz in das national-reale Leben stürzt! Indem Kleist seinen Stoff der nationalen Vorzeit entnahm und seine Dichtung mit Gegenwartsgehalt erfüllte, entsprach er als erster einer Forderung, welche einige bedeutende Köpfe seit

einigen Jahren an die deutsche Dichtung erhoben hatten. Seine „Hermannsschlacht“ ist eine aus der Tiefe und Fülle des Herzens quellende Poesie, eine Poesie, die in den Leiden und Drangsalen der Gegenwart Trost und Erhebung gewähren, die Gemüter zur Wahrung der höchsten und heiligsten Güter vereinigen und sie dafür begeistern konnte. Eine solche Poesie hatte A. W. Schlegel bereits im Frühjahr 1806 gefordert. „Faciat indignatio versum“ — schrieb derselbe Schlegel seinem Freunde Fouqué; in Kleists Hermannsschlacht pulsiert der Ingrimm über die nationale Schmach. In den Vorlesungen, die Schlegel im Frühjahr 1808 über dramatische Kunst und Litteratur hielt, empfahl er den Dichtern die Pflege des historischen nationalen Schauspiels. In dem Spiegel der großen Vorzeit sollten sie die Zeitgenossen, sei es auch zu ihrem Schamerröten, schauen lassen, was die Deutschen von Alters her waren und was sie wieder werden sollten. Die Dichter möchten es, das war Schlegels Wunsch, den Deutschen ans Herz legen, daß die Deutschen, wenn sie die Lehren der Geschichte nicht besser bedächten, in Gefahr schwebten, ganz aus der Reihe der selbständigen Völker zu verschwinden. Wie konnte diese Forderung glänzender erfüllt werden als in der Hermannsschlacht? (Vergl. Koberstein a. a. O. S. 904 f.)

In der unmittelbaren Nähe Kleists war aber sein Freund Adam Müller der ausgesprochene Gegner der Poesie der feigen „Retraite“ vor der Wirklichkeit und der eifrige Freund einer Poesie, die als kriegführende Macht bei allen Welthändeln zugegen sei (s. o. S. 165). In Kleists Hermannsschlacht wird die Poesie wirklich eine kriegführende, streitbare Macht; hier predigt sie mit Flammenzungen den Rachekrieg.

Die Klassiker wußten (mit Schiller zu reden) dem poetischen Genius kein Heil, als daß er sich aus dem Gebiet der wirklichen, ihn beschmutzenden Welt zurückzog und der Verwandte eines fernen, fremden und idealischen Zeitalters blieb. Kleist hat seine gewaltsame, hartprüfende Zeit auf sein dichterisches und menschliches Wesen ohne alle Einschränkung wirken lassen, hat seinem Volke das, was es empfinden mußte, vorempfunden und die Empfindungen in einem Werke objektiviert, das, obwohl aus dem lebendigsten Gegenwartsgefühl herausgeboren, doch unvergänglichen Kunstwert hat.

Kleist als politischer Schriftsteller (1809). In seiner Jugend hatte Kleist von einem Glück gesprochen, das von der „Ordnung“ der Dinge, d. h. von allen äußeren Umständen getrennt sei und darum von außen nicht zerstört werden könne (s. o. S. 12). Im Jahre 1809 knüpfte er sein Geschick so eng an die politischen Verhältnisse, daß der Aufgang und und Niedergang seines Geschicks mit dem Aufgang und Niedergang des Waffenglücks Österreichs in diesem Jahre zusammenfällt. Sein Lebensgefühl hält gleichen Schritt mit dem Kräfteaufschwung in Österreich, der durch den Sieg bei Aspern gekrönt wurde. Dieser Sieg hebt Kleist auf eine Glückshöhe, auf der er seit langem nicht gestanden hatte. Freilich war es nur die Fallhöhe, von der Kleist durch die Niederlage der Österreicher bei Wagram in tiefstes Unglücksgefühl

herabgestürzt werden sollte. „Ich auch finde, man muß sich mit seinem ganzen Gewicht, so schwer oder leicht es sein mag, in die Waage der Zeit werfen“ — schreibt Kleist am 20. April an Herrn von Collin. Dem Schreiben lagen, als sein „Scherflein“, Gedichte bei, die der Briefempfänger in öffentliche Blätter einrücken sollte. „Ich wollte,“ fügt er mit Bezug auf diese Gedichte hinzu, „ich hätte eine Stimme von Erz und könnte sie, vom Harz herab, den Deutschen absingen.“ Kleist ist politischer Dichter im engsten Sinne des Wortes geworden. Ohne alle künstlerische Verhüllung singt er jetzt von dem, was geschehen muß. Der Dichter ist „Agitator“; seine Waffe ist das lyrische Lied.

Doch nicht nur aus der Ferne wollte er an den Ereignissen in Österreich teilnehmen; es riß ihn dazu fort, sich „mittelbar oder unmittelbar in die Arme der Begebenheiten hinein zu werfen.“ Gemeinsam mit Friedrich Dahlmann reiste er am 29. April von Dresden ins Österreichische ab, ohne zu wissen, was er in diesem Lande thun werde, aber mit der Hoffnung, daß es ihm die Zeit an die Hand geben werde (51. Br. an Ulrike). Der erste Versuch, sich persönlich vom Gang der Ereignisse zu unterrichten, scheiterte kläglich. Bei einem Besuch des Schlachtfeldes von Aspern gerieten die beiden Freunde (Kleist zum dritten Male!) in den Verdacht der Spionage. Bei der Untersuchung wollte sich Kleist durch seine Gedichte, die er einigen Offizieren reichte, rechtfertigen, mußte aber erfahren, daß „diese tapfern, ehrlichen Leute“, wie sie Dahlmann nennt, jedes politische Gedicht als eine „unberufene, vorwitzige Einmischung“ ansahen. Zu dieser Kränkung, die der Dichter in Kleist erleiden mußte, kamen neue Kränkungen, als man seinen Namen erfuhr; jetzt nämlich machte man ihm, nach Dahlmanns Bericht, mit einer unglaublichen Geringschätzung der preußischen Waffenthaten geradezu die Übergabe von Magdeburg durch seinen Verwandten, den General von Kleist, zum Vorwurf. Nach diesem unerquicklichen, in Kleist den Dichter, den Preußen und den Familienmenschen demütigenden Zwischenspiel nahm Kleist in Prag Wohnung. Hier schien sich ihm durch hohe Bekanntschaften, die er machte, ein neuer Wirkungskreis zu eröffnen. Aufsätze, die er für ein zu begründendes patriotisches Wochenblatt bestimmt hatte, ließen in seinen Gönnern den Entschluß reifen, dieses Wochenblatt wirklich ins Leben zu rufen. Dem Dichter, der noch immer das feurige Hoffen nicht verlernt hatte, schien sich noch nie so viel vereinigt zu haben, um ihn eine frohe Zukunft hoffen zu lassen. Er wollte mit seiner neuen Zeitschrift, die den Namen „Germania“ führen sollte, besonders den norddeutschen Schriftstellern Gelegenheit geben, das, was sie dem Volke zu sagen hätten, gefahrlos zu veröffentlichen. In eben der Zeit, in der Österreich so erfolgreich für die deutsche Sache eingetreten war, sollte die „Germania“, wie Kleist in der vorläufig niedergeschriebenen „Einleitung“ zu der Zeitschrift erklärt, „der erste Atemzug der deutschen Freiheit sein“. Sie sollte alles aussprechen, was während der drei letzten, unter dem Druck der Franzosen verseufzten Jahre in den Brüsten wackerer Deutschen habe verschwiegen bleiben

müssen; alle Besorgnis, alle Hoffnung, alles Elend und alles Glück". Den Feuergeist aber, den Kleist der neuen Zeitschrift einhauchen wollte, lassen folgende Worte erkennen, in denen er die Natur derselben charakterisiert: „Hoch auf den Gipfel der Felsen soll sie sich stellen und den Schlachtgesang herabdonnern ins Thal! Dich, o Vaterland, will sie singen und deine Heiligkeit und Herrlichkeit, und welch ein Verderben seine Wogen auf dich heranwälzt! Sie will herabsteigen, wenn die Schlacht braust, und sich mit hochrot glühenden Wangen unter die Streitenden mischen und ihren Mut beleben und ihnen Unerschrockenheit und Ausdauer und des Todes Verachtung ins Herz gießen."

Die kühne Personification der Zeitschrift läßt erkennen, wie deutlich ihm der Gedanke derselben Gestalt gewonnen hatte. — Aber alle Hoffnungen, die Kleist für sich und das Vaterland auf diese Zeitschrift gesetzt hatte, zerbrach die Schlacht bei Wagram. Sie vernichtete, wie er der Schwester klagt, seine ganze Thätigkeit und ließ ihn in einer auch ökonomisch trostlosen Lage. Er schrieb der Schwester: „Noch niemals, meine theuerste Ulrike, bin ich so erschüttert gewesen wie jetzt. Nicht sowohl über die Zeit — denn das, was eingetreten ist, ließ sich, auf gewisse Weise, voraussehen, als darüber, daß ich bestimmt war, es zu überleben." Also wieder einmal sind es extreme Empfindungszustände, die Kleist in plötzlichem Wechsel durchlebt: leidenschaftliches Hoffen und leidenschaftliches Verzagen. Eine kühlprüfende Natur würde sich von beiden Extremen ferngehalten haben, würde kritischer gehofft und minder verzweifelt die Hoffnung aufgegeben haben. Aber ein solches Mehr und Minder ist eben nicht Sache eines so eindrucksfähigen Dichtergemüts, wie es Kleist besitzt. Er hatte sich seiner Zeit von ganzem Herzen mit allen seinen Kräften zur Verfügung gestellt, aber die Zeit versagte sich ihm und wies seine Mitarbeit zurück. Dem Vaterland zu Ehren hatte er sich in ganz neuen Formen der Dichtkunst und Schriftstellerei versucht; aber er fand mit seinen Arbeiten keinen Weg in die Öffentlichkeit. — Wie wenig übrigens Kleist durch diesen großen Mißerfolg des Lebens überdrüssig geworden war, beweist folgendes Wort aus dem Schlusse eben des Briefes an Ulrike, in dem er über die Trostlosigkeit seiner Lage geklagt hatte: „Aber Hoffnung muß bei den Lebenden sein." Noch war Kleist weit davon entfernt, den Willen zum Leben zu verneinen. Zunächst allerdings kamen für ihn schwere Monate geistigen und körperlichen Leidens; erst im November war er fähig, in die Heimat zurückzukehren.

Daß Kleist im Jahre 1809 nicht gewillt war, seiner Muse die Rolle einer betrachtenden und etwa lobpreisenden Zuschauerin bei den Ereignissen zu geben, erkennt man daraus, daß die Mehrzahl der Gedichte dieses Jahres sich an den Willen wendet. Kleists Poesie ist vor allem eine Mahnerin, eine Warnerin, eine Ruferin zum Streit. Mahnerin ist sie z. B. in dem ersten Gedicht an den Erzherzog Karl, das Kleist schrieb, als der Krieg im März 1809 auszubrechen zögerte. „Aber leicht, o Herr, gleich deinem Leben, wage du das heil'ge Vaterland!" — ruft der Dichter ganz im Sinne seines Hermann dem Erzherzog zu, dessen

gewiß, daß der Deutsche nicht den Sieg fordert, sondern nur einen Kampf, der „fackelgleich entlodert, wert der Leiche, die zu Grabe geht". Als Warnerin tritt Kleists Muse sogar dem Kaiser Franz während der Friedensverhandlungen nach der Niederlage bei Wagram entgegen.[1]) Der Dichter warnt den Kaiser, den Krieg aufzugeben, weil „das Wagen der ersten Würfe" ihm mißglückte, und mahnt ihn: „Herr! Herr! Vertraue Gott, traue deinen Treuen."

Ein Rufer zum Streit aber ist Kleist in dem gewaltigsten aller seiner Gedichte, in dem Liede „Germania an ihre Kinder". Dieses Lied möchte man eine Erzdrommete nennen. Es ist von den gewaltigsten Empfindungen durchglutet. Während die anderen Gedichte leicht die Unmittelbarkeit des Gefühls vermissen lassen, strömt hier die Empfindung, ohne durch die Reflexion abgekühlt zu sein, unmittelbar in das dichterische Wort. Hier ist Kleist am meisten er selbst; würde man das an nichts anderem erkennen, so an dem Bilde, das die ersten 8 Zeilen der 3. Strophe in echt Kleistscher Weise durchführen. Das Gedicht sollte nach Kleists Absicht sangbar sein, und in der That eignete es sich eben wegen der Unmittelbarkeit der in ihm pulsierenden Empfindung dazu, in Musik gesetzt zu werden. Sicher hätte sich mancher Deutsche mit diesem Liede Kleistsche Empfindungen ins Herz gesungen. Die Versart und die Strophenform sind dieselben wie in Schillers Lied „An die Freude". Auf acht von der „Germania" gesprochene folgen vier einem Chor in den Mund gelegte Zeilen. Der Chor nimmt dabei eine Art Mittel- und Mittlerstellung zwischen der Germania und ihrem Volke ein; man möchte ihn von den geistigen Führern des Volkes gebildet denken, an deren Ohr zuerst der Aufruf der Germania dringt und die darum berufen sind, der gemeinsamen Mutter gleichsam das Wort vom Munde zu nehmen und es vielstimmig in die Herzen der Brüder hineinzusprechen. Durch alle Strophen des Gedichts herrscht in den Worten des Chors die lebhafteste Empfindung; alle, mit Ausnahme der ersten, enthalten einen Aufruf an die Deutschen. Das ganze Gedicht besitzt dramatische Kraft. Kleist schlägt hier die Mehrzahl der Töne an, die während der Jahre 1808 und 1809 sein Herz durchklingen. Der Krieg, zu dem Germania ihre Kinder aufruft, soll ein Krieg aller Deutschen sein, welchem Lande und welchem Stande sie immer angehören mögen. Waffe ist in diesem Kriege, „was die Hände blindlings raffen". Der Führer ist der Kaiser. Die Leidenschaft, mit welcher gekämpft werden soll, quillt aus dem heißen Verlangen, Rache zu nehmen für den Hohn, mit dem der Fremde Deutschland bedrückt hat. In schonungsloser, skrupelloser Verfolgung der Feinde soll sich die Leidenschaft entladen. Es sind dämonische, von wildem Haß erzeugte Worte, mit denen der Dichter die Leidenschaft entfesselt: „Alle Triften, alle Stätten färbt mit ihren Knochen weiß; welchen Rab' und Fuchs verschmähten, gebet ihn den Fischen preis; dämmt

[1]) Das Gedicht „An Kaiser Franz" ist zuerst abgedruckt in der Ausgabe von Zolling (I, p. CXLIX).

den Rhein mit ihren Leichen, laßt, gestäuft von ihrem Bein, schäumend um die Pfalz ihn weichen und ihn dann die Grenze sein! Chor: Eine Lustjagd, wie wenn Schützen auf die Spur dem Wolfe sitzen! Schlagt ihn tot! Das Weltgericht fragt euch nach den Gründen nicht!" Echt Kleistisch ist vor allem auch die (übrigens sprachlich nicht recht klare) 6. Strophe: Bei dem entbrennenden Rachekrieg soll keine Rücksicht auf irdische Güter die That hemmen. Man wird an das Luthersche: „Nehmen sie uns den Leib" ꝛc. erinnert, nur freilich, daß Kleist seine Empfindung auch hier auf den härtesten Ausdruck bringt, wenn er z. B. von dem Weibe spricht, das mit Gewimmer dem Todeskuß der Feinde erliegt „und zum Lohn beim Morgenschimmer auf den Schutt der Vorstadt fliegt." Das letzte Ziel alles Kampfes aber soll sein — Freiheit oder Tod. Man erkennt leicht, daß sich zu fast allen diesen Gedanken die genauen Parallelen aus der „Hermannsschlacht" finden ließen.

Eine Überschau über die Prosastücke, die Kleist für das politische Wochenblatt verfaßt hat, läßt zunächst den Reichtum der Formen erkennen, über die Kleist hier wie sonst verfügt. Da sind vier satirische Briefe, eine Fabel, ein „Lehrbuch der französischen Journalistik" in streng systematischer Form, der „Katechismus der Deutschen", da ist endlich der Aufsatz „Was gilt es in diesem Kriege?" Und wie verschieden auch die Form ist, überall ist sie dem Inhalt angemessen und mit großer schriftstellerischer Kunst durchgeführt. Wie könnte z. B. die Thorheit „der Weiberchen", die sich von den französischen Manieren bethören ließen, besser geschildert werden als gerade in einem Briefe, den eine dieser Bethörten in völliger Verblendung schreibt. Die Fabel ferner, diese lehrhafteste unter den dichterischen Formen, eignete sich ganz besonders für eine Zeit, in der man der verhüllenden Formen bedurfte. Die französische Journalistik auf ein System zu bringen, ist ein Versuch, den die Systematik, mit der die offizielle französische Presse log, rechtfertigte. Der Aufsatz: „Was gilt es in diesem Kriege?" entspricht in seiner sprachlichen Fülle und Volltönigkeit dem stolzen Gefühle, das der Dichter vom Werte des Vaterlandes hegt. Besondere Aufmerksamkeit beansprucht „der Katechismus der Deutschen, abgefaßt nach dem Spanischen zum Gebrauch für Kinder und Alte". Der Zweck der katechetischen Unterredung zwischen dem Vater und seinem Sohne ist in erster Linie nicht, neue Erkenntnisse im Geiste des Sohnes zu entwickeln, sondern bereits gewonnenen geistigen Besitz durch Abfragen zu sichern. Es sind Prüfungsfragen, mit denen der Fragende sich vergewissert, ob sein Sohn noch fest in den Lehren ist, die er ihm in der Form dogmatischer Sätze zu gedächtnismäßiger Aneignung überliefert hat. Doch ist das Gespräch mehr als ein totes Abfragen und mechanisches Antworten; es gewinnt ein gewisses dialektisches Leben, indem der Vater zum Schein die Antwort des Sohnes anzweifelt und diesen so zu näherer Begründung anreizt. Einmal (im 6. Kapitel) bedient sich der Fragende der Form der deductio ad absurdum, um die Erkenntnis des Antwortenden zu

berichtigen. In der wichtigen Besprechung über die erziehliche Absicht, die Gott mit dem deutschen Volke hat, wird die neue Erkenntnis aus bereits Erkanntem entwickelt. — Es ist echt Kleistisch, daß er das Bedenkliche dieser katechetischen Methode den Katechisierenden selbst (in feiner Selbstironie) aufdecken läßt (s. 8. Kapitel). Der Fragende gesteht zu, daß er, eben indem er katechisiere, an der „Unrat" der Deutschen Anteil habe, die reflektierten, wo sie empfinden sollten. In der That hat der ganze Katechismus darum etwas sehr Peinliches, weil es als der Lehrzweck des ganzen Gesprächs erscheint, dogmatische Sätze zu befestigen, durch die das Empfindungsleben geregelt werden soll. Das Verlangen nach solcher Reglementierung des Empfindungslebens aber ist nur verständlich, wenn das Vertrauen auf die naturwüchsige Empfindung, „auf die alte geheimnisvolle Kraft der Herzen" fehlt. Ein Empfindungsleben, das so sich regeln ließe, würde immer etwas Doktrinäres, Reflektiertes und Studiertes haben. Die Hauptgedanken des Katechismus sind folgende: Bezeichnend für die Zeit, in welcher der Katechismus geschrieben wurde, ist der erste Lehrsatz: Es giebt wieder ein Deutschland, „seit Franz II., der alte Kaiser der Deutschen, wieder aufgestanden ist, um es herzustellen". Die Antwort, die der Sohn auf die Frage, warum er sein Vaterland liebe, im 2. Kapitel giebt, lautet: „Weil es mein Vaterland ist"; in dieser Anschauung ist der Liebe zum Vaterlande ihr von aller Reflexion auf die Nützlichkeit und den Kulturwert des Vaterlandes unabhängiges Dasein gewährleistet. So selbstverständlich uns diese Denkweise scheint, so wenig selbstverständlich ist sie in einer Kulturperiode, in der ein Goethe den Patriotismus als eine Empfindung bezeichnet hatte, die bei gewissen Völkern nur zu gewissen Zeitpunkten das Resultat vieler glücklich zusammentreffender Umstände gewesen sei. Dogmatisch festgelegt ist in dem Katechismus besonders das Urteil über Napoleon. Er ist „der Anfang alles Bösen und das Ende alles Guten", „ein Sünder, den anzuklagen die Sprache der Menschen nicht hinreicht", „ein der Hölle entstiegener Vatermördergeist, der herumschleicht in dem Tempel der Natur und an allen Säulen rüttelt, auf welchen er gebaut ist." Diese zu Formeln erstarrten Urteile soll sich der Sohn täglich beim Aufstehen und Zubettegehen wiederholen. Den Ingrimm Kleists gegenüber allem halben Empfinden und sein Verlangen nach ungebrochenem Empfinden läßt das 9. Kapitel erkennen. Hier wird dem, welcher liebt, der Himmel, dem, welcher haßt, die Hölle, dem aber, welcher weder liebt noch haßt, die „tiefste und unterste Hölle" zuerkannt. Vergl. das Wort der Offenb. St. Joh. gegen die, welche weder kalt noch warm, sondern lau sind (Kap. 3, V. 15 f.).

Sehr kühn ist die teleologische Anschauung, die Kleist von der Napoleonischen Knechtschaft hat; das nationale Unglück hat für ihn einen gottgewollten Zweck; er sieht in demselben eine erzieherische Absicht Gottes wirksam. Gott wollte — so versteht Kleist den göttlichen Heilsratschluß — die Wertanschauungen des deutschen Volkes umschaffen:

es sollte einmal von der einseitigen Wertschätzung des reflektierenden Verstandes geheilt werden und wieder auf „die alte geheimnisvolle Kraft der Herzen“ vertrauen lernen; andrerseits wollte Gott ihm das verächtlich machen, was ihm bisher als höchstes Gut gegolten hatte, „ein ruhiges, gemächliches“ Leben auf gesicherter materieller Unterlage, und in ihm das Streben nach den höheren und höchsten Gütern, nach „Gott, Vaterland, Kaiser, Freiheit, Liebe und Treue, Schönheit, Wissenschaft und Kunst“ lebendig machen. Wahrlich, eine wahrhaft religiöse Auffassung der nationalen Schicksale. Sind dies aber die höheren und höchsten Güter, so ist es eine einfache Folgerung, daß der deutsche Patriot um dieser Güter willen alle andern Güter dahingiebt, „alles bis auf Wasser und Brot, das ihn nährt, und ein Gewand, das ihn deckt“. Der ganze Kleist aber, dessen Denk- und Empfindungsweise auf „alles oder nichts“ gerichtet ist, tritt in dem Schlußkapitel zu Tage: Auch wenn alles unterginge — so heißt es hier — und kein Mensch am Leben bliebe, müßte der Kampf um die Freiheit gebilligt werden. Ganz charakteristisch lautet das unmittelbar hier anschließende Frag- und Antwortspiel: Frage: Warum? — Antwort: „Weil es Gott lieb ist, wenn Menschen ihrer Freiheit wegen sterben.“ Frage: „Was aber ist ihm ein Greuel?“ — Antwort: „Wenn Sklaven leben.“

Noch ein Wort über den Aufsatz: „Was gilt es in diesem Kriege?“ Der positiven Antwort auf die Themafrage geht ein einleitender Abschnitt voraus, der das aufzählt, was es nicht gilt. Der Stil ist rhetorisch schwungvoll. Einleitung und Hauptstück sind streng anaphorisch gebaut: dort kehren die Worte: „Gilt es . . .?“ hier die Worte: „Eine Gemeinschaft (gilt es)“ im Anfang wieder. Diese Form entspricht der Begeisterung, von welcher die Gedankenbildung im Aufsatz getragen ist. Die Begeisterung fließt aus dem lebendigen Bewußtsein des hohen Wertes, den die deutsche Nation in sich und für die Kulturentwicklung der Menschheit hat. Wie tief hat Kleist in die deutsche Volksseele geschaut, wenn er die deutsche Nation eine „Gemeinschaft“ nennt, die, „einem schönen Gemüt gleich, bis auf den heutigen Tag an ihre eigene Herrlichkeit nicht geglaubt hat“, „die herumgeflattert ist unermüdlich, einer Biene gleich, Alles, was sie Vortreffliches fand, in sich aufnehmend, gleich als ob nichts von Ursprung herein Schönes in ihr selber wäre; in deren Schoß gleichwohl die Götter das Urbild der Menschheit reiner als in irgend einer anderen aufbewahrt hatten!“ Eine Zeitschrift, die in der Art, wie es Kleist hier thut, das deutsche Volk mit sich bekannt gemacht und zum Bewußtsein seines Selbst, seiner sittlichen Natur, seiner historischen Größe gebracht hätte, würde ohne Zweifel eine Mitarbeiterin an der nationalen Wiedergeburt geworden sein. Der Dichter selbst allerdings resigniert in einer Stimmung tiefer Niedergeschlagenheit (ich vermute nach der Schlacht bei Wagram, wo die Lust, „fürs Vaterland zu streiten“ in Österreich so stark niedergedrückt war). Er singt in in dem rührend-wehmütig austönenden „letzten Liede“: „Und stärker

rauscht der Sänger in die Saiten, Der Töne ganze Macht lockt er hervor, Er singt die Lust, fürs Vaterland zu streiten, Und machtlos schlägt sein Ruf an jedes Ohr. Und wie er flatternd das Panier der Zeiten sich näher pflanzen sieht, von Thor zu Thor, Schließt er sein Lied; er wünscht mit ihm zu enden Und legt die Leier thränend aus den Händen."

Will man ein Werturteil über Kleists politische Dichtung und Schriftstellerei gewinnen, so muß dasselbe historisch begründet sein. Man wird Kleists Anschauungen mit den Anschauungen seiner Zeit, sonderlich mit den Anschauungen der Männer vergleichen, denen wir die nationale Wiedergeburt Preußens und Deutschlands verdanken. So gewinnt man einen geschichtlichen, vielfach sogar einen idealen Maßstab. — Einer der hervorstechendsten Züge in Kleists politischen Empfindungen ist sein glühender Haß gegen Napoleon, dessen dichterisches Nachbild der Haß Hermanns gegen Rom ist. Ihm erscheint Napoleon als ein der Hölle entstiegener Dämon, wie dem Hermann Rom als eine dämonische Macht erschienen war. Mit dieser Ansicht nimmt er die Anschauungen der „Philosophen und Dichter, Flugblattschreiber und apokalyptischen Grübler" vorweg, die in Napoleon die Verleiblichung eines widergöttlichen Prinzips sahen. Vergl. W. Baur: Geschichts- und Lebensbilder, I, S. 409 fg. S. auch den „Katechismus für den deutschen Kriegs- und Wehrmann" von E. M. Arndt. Hier schildert Arndt im 6. Kap. Bonaparte als ein von der Hölle geborenes Ungeheuer, „Satans ältesten Sohn" u. s. w. — Während sich viele Deutsche, unter ihnen Goethe, in Devotion vor dem Genie Napoleons in eben der Zeit beugten, in der er (um ein Kleistsches Bild zu gebrauchen) das Antlitz Deutschlands mit Füßen trat, will Kleist „den Kennern der Kunst" und „den obersten Feldherrn" die Bewunderung erst dann gestatten, wenn er vernichtet ist (Katechismus, 7. Kap.). — Dem Dämon Napoleon, der selbst dämonisch haßte, erglühte in Kleists Herzen dämonischer Haß. Grimmig wie der Haß Kleists war auch der Haß Steins und Scharnhorsts. Bei letzterem spricht Treitschke von einer „dämonischen Kraft des Nationalhasses". — Mit dem Feuer des Hasses, das in seiner Brust brannte, suchte Kleist die Herzen der Zeitgenossen zu entzünden. Auch Scharnhorst sah den Haß gegen den Unterjocher als eine der wahren Quellen sittlicher Stärke an. (S. M. Lehmann, Scharnhorst, II, S. 173.) Stein wünschte im Jahre 1808, man möge die Zeit bis zum Ausbruch des Kampfes benutzen, um in der Nation das Gefühl des Unwillens über den Druck und die Abhängigkeit von einem fremden, übermütigen Volke zu erhalten (Lehmann S. 187). Seine Meinung war: „Nur indem man den Geist der Völker in Aufregung und Gährung versetzt, kann man sie zur Entfaltung aller ihrer moralischen und physischen Kräfte bringen." — Aber es galt Kleist nicht nur seinen Haß in das Herz seiner Zeitgenossen hinüberzupflanzen, sondern auch seine Liebe zum Vaterland und zur Freiheit, sein Gefühl für die Ehre der Nation. Seine Gesinnung ist hier dieselbe wie die der großen Regeneratoren, z. B. eines Clausewitz, der 1812 in einer Denkschrift feierlich bekannte: „Ich glaube und bekenne, daß ein Volk nichts höher zu achten hat als die Würde und Freiheit seines Daseins, daß es diese mit dem letzten Blutstropfen verteidigen soll" (Isaac a. a. O. S. 462). — Haß und Liebe verlangten in den Herzen der Patrioten nach Thaten. Darum verpönt Kleist alles Zuwarten ebenso, wie es sein Hermann verpönt, wenn er von deutschen Fürsten sagt: „Die Hoffnung: morgen stirbt Augustus! lockt sie, bedeckt mit Schmach und Schande, von einer Woche in die andere" (IV, 3). So sagt sich Clausewitz los „von der leicht-

sinnigen Hoffnung einer Errettung durch die Hand des Zufalls". Nach einer (unzuverlässigen) Überlieferung soll Kleist die Ermordung Napoleons geplant haben; sicher ist, daß Kleists Wünsche dem „bösen Geist der Welt" ans Leben gingen (s. o. S. 120). Auch hierin ist er mit vielen seiner Zeitgenossen eines Sinnes. Der Mordanfall des Staps lehrte, „wie tief sich der Haß selbst in fromme, schlichte Gemüter eingefressen." — Ebensowenig wie vom ruhigen Warten mochte Kleist etwas von den thatenscheuen Bestrebungen des Tugendbundes wissen. Er verachtete die Schwätzer, die, um „Deutschland zu befreien, mit Chiffren schreiben" (Hermannsschlacht IV, 3). Auch sonst wollten in Deutschland „die Besten und Stärksten" von den Geheimbünden nichts wissen. Gneisenau äußerte: „Mein Bund ist ein anderer, ohne Zeichen, ohne Mysterien, Gleichgesinntheit mit allen, die ein fremdes Joch nicht tragen wollen". Auch den volkserzieherischen Ideen eines Fichte und Pestalozzi ist Kleist abgeneigt; offenbar, weil seine Leidenschaft schnelle That verlangte. Der Krieg, auf den Kleist hinausstrebte, sollte ein Krieg werden, in dem alles an alles gesetzt wurde und der entweder mit einem ruhmvollen Sieg oder ruhmvollen Untergang endete. Auch Steins Meinung war es, daß man „jede Nerve" spannen, jede Kraft in Thätigkeit setzen müsse; er wollte die Nation mit dem Gedanken vertraut machen, daß sie ein Leben und ein Eigentum, das ohnehin bald Mittel und Raub der Fremde werde, aufopfern müsse" (Lehmann S. 187). Schleiermacher aber fordert mit dem apostolischen Gedanken die Zeitgenossen auf, ihre Güter zu besitzen, als besäßen sie dieselben nicht. Nach der Schlacht bei Wagram mahnt Beyme Preußen, der Retter und Befreier Europas zu werden. Gelänge es nicht, so erwürbe es wenigstens im Untergange einen unvergänglichen Ruhm, statt daß es sonst mit Schimpf und Schande versinke. Und in eben dieser Zeit flüchtet die Königin Luise zu dem Gedanken, daß Preußen seine Laufbahn mit Ehren schließe, wie zu ihrem letzten Troste. — Das Vorbild des Krieges, den Deutschland führen soll, ist für Kleist der spanische Volkskrieg und der Volksaufstand der Tiroler (s. Katechism. Kap. 12). Ebenso schreibt Blücher: „Mein Rath ist zu den Waffen unsere und die gantze deutsche Nation aufzuruffen . . . .; ich weiß nicht, warum wir uns nicht den Tihrollern und Spaniern gleich achten wollen." Arndt jubelte, weil seine Voraussage eingetroffen war, daß sich die Spanier als die echte Ritterschaft Europas bewähren würden. Nach Steins Meinung bewiesen die spanischen Angelegenheiten handgreiflich, was man längst hätte glauben sollen. In den Kriegsplänen, die Scharnhorst i. J. 1808 formt, soll die kriegerische Aktion nicht auf das stehende Heer beschränkt werden; vielmehr will ihr Scharnhorst unter der Einwirkung des spanischen Vorbildes die Kräfte der ganzen Nation dienstbar machen . . . Der Landsturm, der aus allen Männern, welche irgend eine Waffe tragen können, besteht, ist ihm jetzt „ein vollberechtigtes Glied" in seinem Bewaffnungssystem (Lehmann S. 187).

Den Zeitpunkt des Losbruchs sah Kleist für ganz Deutschland mit dem Beginn des österreichischen Freiheitskampfes (1809) gekommen. Derselben Meinung waren fast alle führenden Geister in Preußen: Stein, Scharnhorst und Gneisenau drängten ebenso wie Kleist zum engen Anschluß an Österreich, verlangten wie er das Aufgeben der Politik des Antagonismus und rückhaltloses Vertrauen (s. Hermannsschlacht!). Ja, das ganze Volk verlangte mit einer seltenen Einmütigkeit, daß Preußen sein Schicksal mit dem Österreichs verbinden solle. Die deutsche Kaiseridee wurde wieder eine Macht; vergl. Katechism. 1. Kap. „Nie seit der Zeit der Ottonen war der Kaiser im deutschen Norden mächtiger gewesen" (Lehmann). — Der Geist, in dem Kleist den Verzweiflungskampf geführt wissen will, ist in seinem Hermann personificiert; bezeichnend für diesen Geist ist

vor allem die vollkommene Skrupellosigkeit im Gebrauch der Mittel zur Vernichtung des Feindes. Am nächsten der Denkweise Kleists kommt Arndt, nach dessen Meinung „die gewöhnlichen Mittel der Mittelmäßigkeit und Menschenschonung“ Bonaparte gegenüber versagen, und der darum den Teufel mit der Hölle besiegen will. Aber auch ein Stein konnte i. J. 1808 in Bezug auf die mit Frankreich zu schließende Konvention der Meinung sein, wenn der König den Vertrag unterzeichne, um ihn, wenn es zu einem Krieg mit Österreich käme, zu brechen, so bediene er sich nur „einer List gegen Verruchtheit und Gewaltthätigkeit“ (Lehmann S. 194). Andere Patrioten aber mißbilligten diese Anschauung. Sieben Führer der Nationalpartei, unter ihnen Scharnhorst und Gneisenau, überreichten dem leitenden Minister ein Gesuch, mit der flehentlichen Bitte, die Konvention nicht ratificieren zu lassen. Sie erklärten, der Bruch eines Vertrags, der geschlossen werde, um gebrochen zu werden, sei ein Flecken auf der Seele, den nichts löschen könne, eine Vergiftung der Quellen des Handelns. Sie verwahrten sich gegen die Vermengung des Heiligen und des Unheiligen. Die Losung sollte sein: „Gott und unsere gute Sache“ (Lehmann S. 195 f.). — Freilich hat eben der Scharnhorst, der als erster dies Gesuch unterzeichnete, fünf Jahre lang die Rolle des Verschwörers spielen müssen; die furchtbare Zwangslage machte ihn, den geradesten und ehrlichsten Charakter, zu einem „Meister in den Künsten der Verstellung“; sie ließ ihn den dämonischen Haß und die glühende Kampfesleidenschaft in die stille Brust verbergen. Treitschke nennt es „ein tragisches Schauspiel“, wie der große Mann so jahrelang mit tausend Listen und Schlichen dem argwöhnischen Feinde seine Pläne verbergen mußte. — Bei allen seinen politischen Gedanken sehen wir also Kleist entweder in Reih und Glied mit den Trägern der Zukunft Preußens oder gar ihnen voraneilend. Aber freilich in einem entscheidenden Stücke besteht ein schroffer Unterschied zwischen ihm und den Stein, Scharnhorst, Gneisenau, Schleiermacher. Sein Ziel war: Erregung einer leidenschaftlichen, kein Opfer scheuenden Liebe zum Vaterlande und eines keine That scheuenden Hasses gegen Napoleon; und zwar sollte diese Erregung mit schnellwirkenden agitatorischen Mitteln geschehen. Er übersah dabei die in jener Zeit noch vielfach geringe Erregungsfähigkeit der deutschen Volksseele, die sehr arm an Leidenschaft war, und zweitens den stark gebundenen Zustand, in dem sich noch die Kräfte befanden, die er schnell entbinden wollte. Kleist wollte eine Revolution, möglich und heilsam aber war nur eine Regeneration. Diese Regeneration aber konnte nicht durch Agitatoren, sondern nur durch Reformatoren bewirkt werden, welche die Nationalkraft — die physische, ethische, religiöse — nicht zu einmaligem explosiven Wirken, sondern zu dauerndem Schaffen wachriefen und so das Volk mit sich bekannt machten und ihm Achtung vor sich und Selbstvertrauen einflößten.

Der Höhepunkt in Kleists dichterischem Schaffen (November 1809. Frühjahr 1810). Im November 1809 kehrte Kleist in seine preußische Heimat zurück, die er im Jahre 1807 verlassen hatte. Er selbst war ein anderer geworden, und Preußen war ein anderes geworden. In den Jahren seiner Abwesenheit hatte er seine Existenz gewaltig angestrengt: Schöpfungen von hohem Wert waren entstanden. Aber die Zeit war fast achtlos an ihnen vorbeigegangen. Bei seiner Rückkehr war Kleist, wie Luise von Zenge berichtet, durch das Unglück des Vaterlandes und durch das ruhmlose Schicksal seiner Dichtungen gleich tief

verbittert. Zu seinem Glück fand Kleist in Berlin, wo er Wohnung nahm, einen Freundeskreis, der ihm das bot, was ihm am meisten notthat, Teilnahme und Verständnis für sein Dichten. Aus dieser Zeit stammen die beiden Gedichte: „An den König von Preußen" und „An die Königin Luise von Preußen". Kleist und Friedrich Wilhelm III. — zwei schärfere Gegensätze unter den Vaterlandsfreunden sind kaum zu denken. Jener, der Mann des radikalen Entweder-Oder, „wagte" leicht „das heil'ge Vaterland"; dieser widerstrebte einem Verzweiflungskampf, „weil das Bewußtsein seiner Verantwortlichkeit vor Gott und Menschen ihm auf der Haut brannte" (Treitschke). In dem ersten jener Lieder, das Kleist zur Feier des Wiedereinzugs des Königspaars in Berlin dichtete, wird nun Kleist seinem Könige gerecht, wenn es auch der Dichter des Hermann nicht unterlassen kann, den Gedanken auszusprechen: „Du brauchtest Wahrheit weniger zu lieben, und Sieger wärst du auf dem Schlachtfeld blieben." Der Schlußvers des Gedichts aber erinnert den König, der die Schonung des Nationalbesitzes allerdings als eine heilige Herrscherpflicht anerkannte, daran, daß auch der Hauptstadt Türme dazu erbaut seien, „für bessre Güter in den Staub zu sinken". Das Gedicht an die Königin Luise aber ist die paradox gehaltene Einkleidung des Gedankens, den Kleist nach der von der stillen Größe der schönen Königin gewonnenen Anschauung bereits im Jahre 1806 ausgesprochen hatte (s. o. S. 120).

Inzwischen war aber bereits, augenscheinlich wieder durch ein gewaltiges Zusammenfassen aller Kraft, das Werk entstanden, mit dem Kleist die Höhe seiner Künstlerlaufbahn erreicht. Auf preußischem Boden hatte Kleist, voll lebendigen Verständnisses für Preußens Eigenart, das große Preußenstück, den „Prinzen von Homburg", geschaffen. Die Behandlung desselben wird nach dem Plan des Werks im II. Hauptabschnitt folgen.

Kleists Endschicksale. „Der Prinz von Homburg" gab dem Dichter, wenn irgend eines seiner Werke, den Anspruch auf einen großen Erfolg (s. u.); aber wieder verwirklichte die Zeit den Anspruch nicht. Kleist brachte sein reifstes Werk nicht auf die Bühne. Von allen Mißerfolgen der größte, unverdienteste! — Ebensowenig glückte der Versuch des Dichters, die Berliner Bühne mit seinem Käthchen zu erobern. Auch die buchhändlerische Ausbeutung seiner Dichtungen war wenig erfolgreich. Und das alles in einer trostlosen wirtschaftlichen Lage. Die bittere Existenznot, nicht freie Zuneigung scheint es denn auch gewesen zu sein, was den Dichter bewog, es noch einmal mit dem Redakteurberuf zu versuchen, zu dem, wie er sich selbst eingestand, seine ganze Natur so wenig paßte. „Berliner Abendblätter", ein „Unterhaltungsblatt", hieß das Unternehmen, das er im Herbst 1810 ins Leben rief. Näheres über das Schicksal dieses Blattes, das ein schlimmes Schicksal für Kleist bedeutet, s. bei Brahm S. 325—333. Die Absicht Kleists war es, mit dieser Zeitschrift die aus den Fugen gegangene Zeit miteinrenken zu helfen; war er doch „vom Scheitel zur Sohle" mit dem Gefühl des Elends, in

dem das Zeitalter darniederlag, durchdrungen (s. das Gebet des Zoroaster). Um aber so die Zeit heilen zu können, hätte das Blatt vor allem Freiheit der Bewegung gebraucht. Diese hätte ihm aber kaum je mehr als in der Zeit seiner Entstehung fehlen können, als Napoleon Preußen seine kriegerischen Regungen im J. 1809 büßen ließ. Um den Schwierigkeiten der Zensur zu entgehn, veränderte Kleist die Richtung seines Blattes; er suchte, indem er auf ausgesprochene „Popularität“ verzichtete, seinem Blatte einen halboffiziellen Charakter zu geben, geriet aber dabei mit dem Minister Hardenberg, noch mehr aber mit dessen Vertrauten, Friedrich von Raumer, in arge Mißhelligkeiten, die dem Dichter schwere Demütigungen eintrugen und sein verbittertes Gemüt nur noch mehr verbitterten. Im März 1811 schliefen „Die Abendblätter“ ein. Von den bedeutenderen Beiträgen Kleists zu den „Abendblättern“, die R. Köpke ausgemittelt hat, nenne ich zunächst die „Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege“, die glücklichste Probe aus Kleists Versuchen in dieser eigenartigen Form der Erzählung. Ein virtuoses Stück, ein neuer Beweis für Kleists Meisterschaft im Erzählen! Bemerkenswert ist die Kunst, mit der der Dichter die kleine dramatische Szene in dramatische Form gebracht hat; bewundernswert die Anschaulichkeit, mit der er erzählt; bewundernswert der Humor der Darstellung. Ferner sei genannt die Paradoxe: „Von der Überlegung“, deren Kerngedanke aus dem „Katechismus“ bekannt ist: „Die Überlegung vor der That verwirrt und hemmt die zum Handeln notwendige Kraft, die aus dem herrlichen Gefühl quillt.“ Diese „Paradoxe“ zeigt ebenso wie „der allerneueste Erziehungsplan“, daß Kleist, dieser Meister in der Beherrschung schriftstellerischer Formen, auch in dieser Form sich mit Glück bewegen kann. Aus dem „Briefe eines jungen Dichters an einen jungen Maler“, hebe ich den Hauptgedanken heraus, in dem Kleists eigenste, durch seine ganze Künstlerlaufbahn bethätigte Meinung enthalten ist: Die Aufgabe des Künstlers ist es nicht, ein anderer, sondern er selbst zu sein, sein Eigenstes, sein Innerstes zur Anschauung zu bringen. Auf seine Weise soll der Dichter sein; kopiert er, so willigt er darein, ganz und gar nicht auf Erden vorhanden gewesen zu sein. Es ist Kleists Größe, daß er durch keinen Mißerfolg sich davon abbringen ließ, er selbst zu sein, auf seine eigene Weise zu sein. Und hat er nicht selbst erstrebt, was sein Dichter dem Maler rät, den Gipfel der Kunst in „diametralentgegengesetzter Richtung zu der Richtung der anerkannten Meister aufzufinden und zu ersteigen“?

Die einzige größere Erzählung, die Kleist in den „Abendblättern“ veröffentlicht hat, ist „Die heilige Cäcilie“, eine Legende; sie zeigt in ihrer katholischen Stimmung und ihrer Freude am Wunderhaften die stärkste Annäherung an den Geist der Romantik, die wir bei Kleist kennen. Diese Annäherung bald nach der Entstehung des „Prinzen von Homburg“, der eine Verneinung des romantischen Geistes ist, erklärt sich wohl daraus, daß Kleist, durch den aufreibenden Kampf um die Existenz geschwächt, ohne es zu wissen, unter den Einfluß der Romantiker geriet,

von denen eben in dieser Zeit u. a. Fouqué, Arnim und Brentano mit ihm verkehrten.

Man hat wohl aus den letzten Erzählungen Kleists[1]) geschlossen, daß er am Ende seiner dichterischen Kraft gewesen sei. Nichts falscher als das. Es war keine Selbsttäuschung, wenn der Dichter in sich das Regen erstorbener Kräfte spürte. In seinen letzten Hervorbringungen ist nur eine durch die beispiellose Ungunst der Verhältnisse, nicht durch inneren Kräfteverfall herbeigeführte, mithin rein zufällige Senkung der Kurve seiner dichterischen Kraft zu sehen. Verstehe ich das Gesetz richtig, das Kleists Leben beherrscht, so besaß sein Geist in allerhöchstem Maße die Kraft der Selbstverjüngung. Nicht nach den letzten Dichtungen, die durchaus nicht (wie es Kleist für eine bedeutende Dichtung fordert), „frei aus dem Schoße des Gemüts" hervorgegangen sind, sondern nach dem „Prinzen von Homburg" ist die Höhe zu bestimmen, die Kleist in der letzten Periode seines Schaffens erreicht hat.

Um die Ursachen für Kleists Selbstmord zu verstehen, muß man die in seinem Charakter und seinem bisherigen Leben liegenden und die erst kurz vor seinem Tode eintretende, den Verkehr mit seiner Todesgenossin Henriette Vogel, auseinander halten. Kleist hat sich uns in seinem Leben als eine im hervorragenden Sinne aktive Natur dargestellt. Sein Dichterwerden und sein Dichtersein ist ein Beweis für seine Thatkraft. Nun giebt es zwar eine Thatkraft, die ihren Träger erfreut, bloß weil sie ihm freie Bethätigung gewährt. Kleist aber war eine Natur, in der die Umstände den Ehrgeiz zu einer dämonischen Macht hatten werden lassen. Er bedurfte daher des Erfolgs und der Anerkennung. Den Erfolg aber versagte ihm das Schicksal. Statt Erfolg erntete er Mißerfolg, statt Anerkennug Mißachtung. Wie tief ihn die Mißachtung traf, davon zeugt eine briefliche Äußerung Kleists über die Behandlung, die ihm seine Verwandten bei seiner letzten Anwesenheit in Frankfurt angedeihen ließen. Er will lieber zehnmal den Tod erleiden als noch einmal jene Stunden erleben. Der Gedanke, sein Verdienst gar nicht anerkannt zu sehen und bei seinen Verwandten als ein unnützes Glied der menschlichen Gesellschaft zu gelten, raube ihm — so erklärt er — nicht nur die Hoffnung auf die Zukunft, sondern vergifte ihm auch die Vergangenheit. Und noch eins kam hinzu. Sein angestrengtes Schaffen verhalf ihm nicht einmal zu dem bescheidensten Lebensunterhalt: der Dichter des „Prinzen von H." rang mit der einfachen Existenznot. Wahrlich ein Stück „Tragik"! Zu der Erfolglosigkeit des Dichters trat die Erfolglosigkeit des Politikers; in seiner Brust lebte ernst der Wille, die Zeit miteinrenken zu helfen; aber auch hier fehlte der Erfolg. — Kleist war indes nicht nur eine durchaus aktive Natur; er war auch ein echter Stimmungsmensch, bei dem das Lebensgefühl den stärksten Schwan-

---

[1]) Außer der „heiligen Cäcilie" sind noch zu nennen „das Bettelweib von Locarno", „der Findling", „der Zweikampf".

kungen ausgesetzt war. War er doch eine sehr sensitive Natur, ausgestattet mit sehr zarter Empfindung für das Schöne und Edle und sehr starkem Widerwillen gegen das Unschöne und Gemeine. Lebensfreude und Lebensüberdruß mögen oft hart neben einander gelegen haben. Der Lebensüberdruß zeitigte den öfter wiederkehrenden Entschluß zum Selbstmorde. Aber der Wille zum Leben war bisher immer stärker gewesen als die Sehnsucht nach dem Tode. Auch im Herbst 1811 würde Kleist ohne Zweifel trotz seiner überaus trostlosen Lage über den Entschluß zum Selbstmord nicht hinausgekommen sein, wenn er nicht eine Todesgenossin gefunden hätte. Schon öfter hatte Kleist nach einem Todesgenossen gesucht; verstehe ich die Psychologie dieses Verlangens richtig, so wollte Kleist sich durch die Gemeinsamkeit des Handelns fest machen gegen das Beben vor der Vernichtung (s. o. S. 53), gegen das Verlangen nach Dasein, auch gegen den Drang zum Schaffen, mit einem Wort gegen den Willen zum Leben in allen seinen Gestalten. Der Verkehr mit der schwermütigen Henriette Vogel, die nach ärztlichem Ausspruch einem qualvollen Ende entgegenzusehn glaubte, leistete ihm diesen traurigen Dienst. Wohl tötete Kleist schließlich die Gefährtin, aber im Grunde war sie es, die ihn in den Tod zog. Kleist fühlte sich „zum Tode reif“; wenn er aber damit meinte, daß in ihm das Verlangen nach Dasein erstorben sei, so war dies eine seiner größten Selbsttäuschungen. Nicht erstorben war es, sondern nur eingeschläfert; eingeschläfert durch den schwärmerischen, gefühlsschwelgerischen, alle Besonnenheit und Willenskraft stehlenden Verkehr. Bezeichnend genug ist es, daß es vor allem die Musik war, welche die Seelen der beiden verband. Kleist, der der Romantik in seinem dichterischen Schaffen so wenig Zugeständnisse gemacht hatte, machte ihr das größte mit seinem Tode. Er, der dem Leben so scharf in die ernsten Augen gesehen hatte, zog sich verhüllende Schleier vor den Tod und vor die That, mit der er aus dem Leben schied: Er träumte „lauter himmlische Fluren und Sonnen“, in deren Schimmer er zusammen mit Henriette, lange Flügel an den Schultern, umherwandeln werde. Er dankte Gott für den „wollüstigen“ Tod, mit dem er ihm das qualvollste Leben, das ein Mensch habe leben können, vergüte. Wäre Kleist in der Zeit, in welcher er selbst die Entwicklung seines Lebens abbrach, eines natürlichen Todes gestorben, so würde man ein reines tragisches Gefühl haben; jetzt wird dieses Gefühl schwer durch das Unwürdige seiner That geschädigt.

Der Todestag Kleists ist der 21. November 1811.

B. Der Prinz von Homburg.

Litteratur. Außer den auf S. 3 genannten biographischen Werken vergl. noch H. Gilow: Die Grundgedanken in H. v. Kl.s Pr. v. H. (Schulprogramm 1893); Seiler: Die Behandlung des sittlichen Problems in Schillers Kampf m. d. Dr., Livius VIII, 7, Kleists Pr. v. H. und Sophocles' Antigone (Schulprogramm 1890); Sierosta: Das Vaterländisch-Erziehliche in Kleists P. v. H. (Schulprogramm 1891); H. v. Wolzogen: (Neue Monatshefte für Dichtkunst und Kritik, herausg. von O. Blumenthal, 2. Bd., 1. u. 2. Heft). Schulausgaben von J. Zürn (Siegismund und Volkening), J. Heuwes (Schöningh), Weismann (Cotta).

Didaktische Vorbemerkungen. Wegen seines hochbedeutsamen ethischen und patriotischen Gehalts und seiner vollendeten dramatischen Form empfiehlt sich „der Prinz von Homburg" dringend zu eingehender Behandlung. Über die Stelle dieser Behandlung im Unterricht s. o. S. 177. Die Gesichtspunkte, unter denen die Lektüre zu geschehen hat, sind oben S. 175—188 und 228—232 entwickelt. Hier nur noch einige Winke. Soll es zu einem vollkommenen ästhetischen Verständnis und Genuß eines Dramas kommen, so muß auch die einzelne Szene oder Szenengruppe nach dem dramatisch-technischen Gesichtspunkt behandelt werden. So gewiß als die Umsetzung des Szenariums, d. h. der kurzen thematischen Inhaltsangabe der einzelnen Szenen in szenische Handlung und szenisches Gespräch, eines der allerwichtigsten Geschäfte des Dichters ist, so gewiß darf eine Behandlung, die, soweit es möglich ist, dem Dichter nachschaffen will, von einer Berücksichtigung dieses Gesichtspunktes nicht Umgang nehmen. Das Verfahren hierbei kann etwa folgendes sein: Man stellt zunächst das Thema oder die Themen der Szene bez. Szenengruppe fest, so daß man ungefähr das gewinnt, was dem Dichter in seinem Szenarium vorgelegen hat. Dann beachtet man die Stellung der in der Szene handelnden Personen und die Absichten, die sie mit einander haben. Endlich ist zu verfolgen, wie die Durchführung des Themas in Handlung und Gespräch geschieht. Die Wahl der dramatischen Themen, die szenischen Situationen, die Durchführung der Themen charakterisiert in hohem Maße das Dichtwerk, den Dichter. (Vergl. die obige Behandlung der „Hermannsschlacht".)

Der biographisch-genetische Gesichtspunkt ist bei der Behandlung des Pr. v. H. darum von besonderer Wichtigkeit, weil bei diesem Drama die Wirkung, welche die Grundidee einerseits und andrerseits das Personenleben des Dichters auf die Gestaltung des Stoffs ausüben, deutlicher als gewöhnlich ins Licht tritt. — Gewarnt sei vor allem vor jeder ausführlicheren Behandlung „des Verhältnisses der Dichtung zur geschichtlichen Wahrheit". Da durch eine solche Vergleichung beim Pr. v. H. nichts für das Verständnis der Dichtung oder des Dichters herausspringt, liegt sie außerhalb des vom Lehrer zu berücksichtigenden Interessenkreises. Allen-

falls rechtfertigt das freundnachbarliche Verhältnis des deutschen und des geschichtlichen Unterrichts eine an den Abschluß der Lektüre zu verlegende knappe Wiederholung oder auch erstmalige Darstellung des thatsächlichen Verlaufs. Jedenfalls sind Hinweise auf die historische Wahrheit während der Lektüre vom Übel.

I. Aufzug.

Der I. Aufzug zerfällt in zwei durch Ort und Zeit geschiedene Szenengruppen (Sz. 1—4 und Sz. 5 und 6). Doch zeigt sich bei der Aufeinanderfolge dieser beiden Szenengruppen bereits eine Eigentümlichkeit, die unser Schauspiel scharf z. B. von der Hermannsschlacht unterscheidet. Der „Prinz von Homburg" ist durch eine strenge Kontinuität der Handlung ausgezeichnet; und so folgen sich denn auch hier zwei Szenengruppen, die, wenn man auf das für den Verlauf der Handlung Wesentliche sieht, in ursächlichem Zusammenhang mit einander stehen. Eine Verzweigung von Haupt- und Nebenhandlung findet sich im Pr. v. H. nicht; auch hierin steht unser Schauspiel im Gegensatz zu der „Hermannsschlacht". Überhaupt dürfte es wenige Dramen von so geschlossener, zusammengenommener, „simplifizierter" Handlung geben, wie den Pr. v. H. Verfolgt man die Bewegungslinie der Handlung, so liegt der Höhepunkt offenbar in dem Monologe des Prinzen (6. Sz.): im Besitz „des Pfandes", das ihm das Glück verliehn, erhebt er sich zu stolzestem Kraftgefühl; er glaubt, des Glückes Herr zu sein. Andere wichtige Punkte in der Bewegungslinie sind der Augenblick, in dem der Prinz der Prinzessin den Handschuh entreißt, und der andere, in dem er die Prinzessin bestimmt als die Eigentümerin desselben erkennt. So ist es der Handschuh, mittelst dessen die Handlung in unserem Aufzuge fortgeleitet wird.

Die erste Szene führt den Helden des Dramas in eine Situation ein, in der sich bereits für die bloße Anschauung das innerste Streben des Prinzen offenbart: der Prinz windet sich selbst einen Kranz. Diesen intimen Einblick in das Herz des Jünglings gewährt der Dichter, indem er seinen Helden als Nachtwandler, d. h. in einem Zustande einführt, in dem seine Seele, unbewacht vom Selbstbewußtsein, ihr Geheimnis offenbart. Das Eingangsgespräch giebt zu dem der Anschauung sich darstellenden Bilde genaue Beschreibung und Erklärung. Aber noch weiter legt der Dichter die unbewehrte Seele des Prinzen bloß. Der Kurfürst, der recht wohl weiß, was des Jünglings Herz bewegt, läßt, „um sein tiefes Herz zu prüfen" (V, 5), die Prinzessin dem Traumwandler Lorbeerkranz und Ehrenschmuck vorhalten, der auch alsbald durch That und Wort seine Liebe zur Prinzessin offenbart. Die innersten Triebkräfte in der Seele des Helden sind aufgedeckt. — Die vierte Szene zeigt die hohe Bedeutung, die „der Scherz" des Kurfürsten für den Prinzen hat (V, 5). Nachdem der Prinz allmählich zum Bewußtsein seiner Lage erwacht ist, erzählt er dem Freunde von dem „Traum", den

er geträumt und der ihm ein Zeichen des Himmels dafür ist, Gott werde ihm alles, was sein Geist gesehen, am folgenden Schlachttage schenken (V, 5). Die Stimmung, in der er erzählt, ist „rührende Freude“. So erhält man eine Erzählung dessen, was man eben miterlebt hat; aber diese Erzählung ist keine einfache Wiedergabe des Geschehenen, sondern die Spiegelung des Geschehenen im Geist und Gemüt des traumwandelnden Prinzen. Die Traumphantasie hat das Geschehende überhöht, und sein Gemüt ist daran „entzündet“. Von entscheidender Bedeutung sind die Stellen, an denen es sich um die Persönlichkeit „der süßen Traumgestalt“ handelt. Der Prinz weiß, daß die Dame des Traumes die Prinzessin Natalie war; im Neckspiel, wie es einem Verliebten wohl ansteht, nennt er dem Freunde eine andere Dame. Da entdeckt der Prinz das Wunder, daß er ein Stück des Traumes, den Handschuh, gleichsam „verkörpert“ in seiner Hand hält (V, 5). Er erkennt, daß er nicht bloß geträumt haben kann. Auch kommt sein „Dichten“ auf die rechte Spur, wenn er nach der Anwesenheit der Prinzessin fragt. Aber Hohenzollern „durchkreuzt“ schon jetzt wie auch später (vergl. V, 5) sein Denken und läßt seinem Geiste keine Ruhe, die aufgenommene Spur zu verfolgen.

Im Dunkel einer heißen, lieblichen Nacht spielten sich die ersten Szenen ab; beim Ergrauen des folgenden Morgens findet die Austeilung der Schlachtbefehle statt. Die Stunde der Handlung paßt zu der Stimmung, die über den Szenen liegt. Wohl hatte ja auch der Gedanke an die Schlacht in die ersten Szenen hineingeklungen, aber doch nur wie von fern. Jetzt im nüchternen Morgengrauen mahnt Kanonendonner streng an den Ernst der Lage. — Die fünfte Szene ist nach ihrer Anlage höchst merkwürdig. Es sind zwei ihrer Zusammensetzung nach völlig verschiedene Gruppen handelnder Personen, die ein Schauplatz vereinigt; der Kurfürst allein hat als Gatte und Oheim einerseits und als Feldherr und Herrscher anderseits eine Mittelstellung. Ebenso verschieden wie die Gruppen sind die Handlungen: hier eine Handlung mit privatem, familienhaftem Charakter, dort eine officielle Staatshandlung. Beide Handlungen sollen neben einander als Parallelhandlung herlaufen. Aber als die Prinzessin ihren Handschuh vermißt, wird der Geist des bereits vorher der anderen Gruppe zugewandten Prinzen dermaßen dem, was um ihn und mit ihm geschieht, entfremdet, daß er nur für das Sinn hat, was in der anderen Gruppe geschieht. Die Führung der Handlung ist meisterhaft, weil die beiden Handlungen zwanglos so geführt werden, daß gerade in der Zeit, in der der Prinz als Heerführer die größte Aufmerksamkeit nötig hätte, seine Aufmerksamkeit am stärksten abgelenkt wird. Gerade in der Zeit, in der Prinz nichts sein sollte als Offizier, ist er nichts als ein verliebter Mensch. Klar und bestimmt ist der Schlachtplan, klar und bestimmt wird die Spitze des Schlachtenplans, sein letzter Zweck, gleich anfangs herausgekehrt; klar und bestimmt ist die Rollenverteilung; am klarsten und bestimmtesten wird dem Prinzen seine Aufgabe zudiktiert. Ihn besonders mahnt der Kurfürst in Rücksicht auf die

von ihm verscherzten beiden Siege und im Angesicht der hohen Wichtigkeit der bevorstehenden Schlacht, sich wohl zu regieren. Um so schärfer tritt die Zerstreutheit des Prinzen hervor, die er vergebens durch einen Willensentschluß zu bekämpfen sucht. „Ungeheures Staunen" hat ihn ergriffen über das Wunder, was sich ihm offenbart; er ist nur mit seinem Körper inmitten der Offiziere gegenwärtig und versteht geistesabwesend nichts von dem, was er verstehen müßte. — Der Schlachtbefehl bindet den eigenen Willen des Prinzen aufs festeste; seiner Initiative bleibt nichts überlassen. Sein Eingreifen in die Schlacht hängt ganz von dem Willen des obersten Schlachtenlenkers ab. Zunächst hat er nur die Aufgabe, als Zuschauer außerhalb des Schlachtbereichs ruhig abzuwarten. Im schroffsten Gegensatz zu dieser Abhängigkeit und Aufgabe steht das leidenschaftliche, unbändige Verlangen des Prinzen nach Kriegslorbeeren. Man ahnt den Konflikt zwischen dem Willen des Prinzen und dem Schlachtbefehl.

Das „Spiel" hat in unserem Aufzuge eigenartige Formen. Das Spiel des Kurfürsten in der 1. Szene ist im engeren Sinne des Worts ein „Spielen", ein Scherz. In etwas hat diesen Charakter auch das Spiel Hohenzollerns mit dem Prinzen im Anfang der 4. Szene; von dem „Neckspiel" des Prinzen war bereits die Rede. Am Ende der 4. Szene hat Hohenzollern den Zweck, den Geist des Prinzen abzulenken, sein Dichten zu durchkreuzen. Im 5. Auftritt spielt der Prinz sein eigenes Spiel, dessen Merkmal völlige Selbstvergessenheit ist. Der Prinz kommt während des Aufzugs an keiner Stelle zu einem Handeln mit klarer Selbstbestimmung und Selbstbesinnung. Es spielen mit ihm der Kurfürst, Hohenzollern, vor allem aber seine leidenschaftliche Liebe zu Natalie; möglich gemacht ist dies durch die völlige oder teilweise Traumverlorenheit seiner Seele. Nirgends stößt in unserem Aufzuge Wille auf Wille. Es wird keine energisch verlaufende, von starken Willensentschlüssen getragene, Hemmungen überwindende Handlung dargestellt, vielmehr handelt es sich mehr um eine Darstellung und Veranschaulichung von Zuständen durch das Handeln der Personen. Die Handlung ist „die Gelegenheitsmacherin" für die Exposition der Gestalt. Das Hauptinteresse ist der Persönlichkeit des Prinzen als solcher zugewandt; sein Reden und Thun interessiert, weil sich in ihm der Charakter und die ganze Existenz offenbart. Die Situationen, in denen sich die Natur des Prinzen darstellt, sind, mit O. Ludwig zu reden, „prägnant"; die zweite Hauptsituation (Sz. 5) ist es noch mehr als die erste, weil sich der Prinz, von Leidenschaft erfüllt, selbst verliert, trotzdem die Situation ihn zurückhalten sollte.

Von den Charakteren ist der Prinz mit scharfen Strichen gezeichnet. Die vor unseren Augen ablaufende Handlung läßt ihn als einen Empfindungsmenschen, als eine weiche, zarten und leidenschaftlichen Gefühlen offene Natur erkennen. Die Empfindung reißt ihn in völlige Selbstvergessenheit hinein; der bewußte Wille vermag es nicht zu hindern, daß sie den Geist beherrscht. Die Empfindungen des Prinzen

sind übrigens von aktiver Natur, da sie den Willen des Prinzen zu feurigem Begehren erregen; er träumt nicht nur von Lorbeeren, Ehrenschmuck und Frauenliebe, er will sie auch besitzen. Er ist ein Mensch des leidenschaftlichen Empfindens und Wollens. Daß aber dies Wollen nicht thatlos ist, beweisen die Thaten, von denen man hört, und das Vertrauen des Kurfürsten zu ihm (Sz. 5). So steht er am Ende des I. Aufzugs als ein Held voll leidenschaftlichen Empfindens und Wollens, voll erprobter Thatkraft vor uns; aber zugleich als ein Mensch, der seine Empfindung nicht beherrschen, sein Wollen nicht regieren kann. — Das Charakterbild des Kurfürsten ist erst mit wenigen Strichen angelegt. Von seinem Äußern tritt das am meisten Charakteristische durch ein Wort des Prinzen heraus: er ist der Kurfürst „mit der Stirn des Zeus". Seinen scharfen, seelenerforschenden Blick verrät seine Kenntnis der geheimsten Regungen im Herzen des Prinzen. Einen Zug, den er mit dem Kleistschen Hermann teilt, bekundet sein Spielen mit dem Prinzen. Die fünfte Szene charakterisiert ihn einerseits als besorgten Gatten und zärtlichen Oheim, andererseits als siegesgewissen Schlachtendenker. Alles vereinzelte Striche zu dem Charakterbild, das im gesamten Drama entrollt werden soll. Unter den Eindrücken, die man von Hohenzollern empfängt, fällt die Neigung auf, mit dem Freunde scherzend zu spielen; dem traumverlorenen Prinzen gegenüber gefällt er sich in einer heiteren Überlegenheit. Sein Auftreten ist von kecker Frische.

Hohe Anerkennung verdient die meisterhafte Technik, mit der Kleist alles, was zur Exposition gehört, darzustellen weiß. Da ist nirgends undramatisches Erzählen oder Schildern, sondern überall lebendiger Fluß der Begebenheiten. Zwanglos, ganz nebenher und doch so, daß man aufmerksam wird, erfährt man z. B. alles Erforderliche über Ort, Zeit, Zeitlage u. s. w. Dies kann darum zwanglos geschehen, weil Ort und Zeit nicht gleichgiltige Momente für die Handlung sind; man beachte z. B. die Bedeutung, die Ort und Zeit in der ersten Szenenfolge haben. Welch technisch feiner Zug ist es, wenn Kleist die Nähe des Schlachtfeldes und die Nähe der entscheidenden Schlacht durch den vom Vorgefecht herübertönenden Kanonendonner bezeichnet! Bewundernswert ist vor allem die Art, wie der Charakter und die Empfindungszustände des Prinzen dargestellt werden. Es ist kaum ein technisches Mittel vorhanden, dessen sich der Dichter nicht bediente, um uns das von ihm Geschaute vorstellig zu machen. Man lernt die Empfindungszustände und den Charakter des Prinzen aus dem kennen, was er selbst und was andere direkt darüber sagen. Indirekt zunächst aus seinem Mienenspiel, seiner Körperhaltung, seinen Bewegungen; wie beredt ist z. B. das Bild des nach dem Lorbeerkranz greifenden Prinzen. Ebenso charakterisieren den Prinzen seine Rede (s. u.), vor allem aber das Thun, in dem sich seine Empfindungen darstellen (s. o.). Auch das Verhalten der anderen zu ihm, z. B. das des Kurfürsten, hilft wesentlich mit zur Charakteristik.

Die Behandlung des Dialogs zeigt überall kräftiges dramatisches Leben. „Hohenzollern führt den Kurfürsten und die Damen zum traumwachen Prinzen“ — das ist das dramatische Thema des ersten Teils der 1. Szene. Wie führt nun Kleist dies Thema in Handlung und Gespräch durch? Ein rätselhaftes Bild stellt sich beim Hochgehen des Vorhangs dem Auge des Zuschauers dar, lebhafte Erwartung erregend. Die Eingangsfrage Hohenzollerns an den Kurfürsten, sein knapper, lebhafter Bericht über das Geschehene bereiten erklärend auf den Anblick des Prinzen vor. Durch das lebendige Gespräch zwischen Hohenzollern und den übrigen erhält der Zuschauer die Erklärung für das, was er sieht. Das zweite Thema der Szene: „Der Kurfürst prüft das Herz des Prinzen“ ist mit großer Kürze und mit großer Lebhaftigkeit behandelt; das Ganze geht flüchtig wie ein Traumbild vorüber: einige verräterische Flüsterrufe des Prinzen, einige erstaunte Ausrufe der Mitspieler, einige kurze Aufforderungen der beiden Hauptspieler — dann versinkt alles auf den Beschwörungsruf des Kurfürsten: „Ins Nichts mit dir zurück!“ — um dann später im Geist des Prinzen wieder aufzuerstehen. In der vierten Szene ist zunächst das schwere Erwachen des Prinzen aus seiner Traumverlorenheit sehr glücklich dadurch zur Darstellung gebracht, daß der Prinz, außer Stande, seine wirkliche Lage zu erkennen, aus der Lage herausspricht, in der er sich bei wachem Bewußtsein zuletzt befand. Den Bericht des Prinzen von seinem Traum unterbricht der Dichter zweimal durch ein Frage- und Antwortspiel, dessen Thema beidemal die Persönlichkeit der „süßen Traumgestalt“ ist. So kommt der Eindruck des Epischen während unserer Szene nicht auf. — Auf die Kunst in der Anlage der fünften Szene ist bereits hingewiesen. Nirgends spürt man beim Ineinanderschieben der Handlungen und der verschiedenen Dialogpartien irgend welche Künstlichkeit, die an der Natürlichkeit und Glaubhaftigkeit des Vorgangs irre machen könnte. Meisterhaft ist namentlich die Behandlung der Worte: „Dann wird er die Fanfare blasen lassen“. Dem Prinzen sind diese Worte offenbar zunächst nur im Ohre hängen geblieben, ohne daß er sie in ihrem Zusammenhange verstanden hätte. Nachdem er dann die Prinzessin als die Besitzerin des Handschuhs erkannt hat, wendet er sich „mit triumphierenden Schritten“ dem Kreise der Offiziere zu, indem er jene Worte wiederholt, aber nicht in dem Tone, in dem die andern Offiziere die Worte des Feldmarschalls wiederholen, sondern voll Vorfreude auf den Augenblick des Losschlagens. Zu den Kampf und Sieg verheißenden Worten kehrt sein Geist auch wieder über das nicht verstandene: „Nicht eh“ zurück. Sehr anziehend tritt auch im Dialog der Gegensatz zwischen der strengen Aufmerksamkeit heraus, mit der die anderen Offiziere den Befehl des Feldmarschalls entgegennehmen, und der Zerfahrenheit des Prinzen, der im Grunde nur Worte hört. — Der Monolog in Sz. 6, der durch die Form der Anrede dialogischen Charakter gewinnt, gehört zu den dramatischen Monologen.

Die Sprache ist den Charakteren und Situationen angemessen.

Hervorgehoben sei der humoristische Anflug in den Reden Hohenzollerns (s. auch das durchgeführte Bild in der 3. Sz.), der soldatisch gemessene Ton Dörflings, vor allem aber die schöne Bildlichkeit und Weichheit in den Worten des lyrisch erregten Prinzen. — In der Behandlung des Verses fällt vor allem das Zerreißen des Verses auf: indem die einzelnen Teile von verschiedenen Personen gesprochen werden, gewinnt der Dialog eine erhöhte Lebendigkeit.

II. Aufzug.

Der II. Aufzug behandelt die Ereignisse während und nach der Schlacht bei Fehrbellin, für welche im I. Aufzuge der Schlachtbefehl ausgegeben wurde (einfache Fortführung der Handlung). Das wenige, was zwischen den beiden Aufzügen geschehen ist, wird sehr leicht und glücklich in den ersten Szenen „exponiert". — Die drei Szenengruppen des Aufzugs heben sich scharf von einander durch ihren Charakter ab (s. u.). Auch bei diesen Gruppen ist der Fortschritt von der einen zur anderen sehr einfach. Am Schluß der ersten Szenengruppe stürmt der Prinz in den Kampf, die zweite beginnt mit der Nachricht von dem gewonnenen Siege, die dritte mit dem Verdikt des Kurfürsten gegen den unberufenen Sieger. — Es wurde bereits früher auf die strenge Einheitlichkeit der Handlung im Pr. v. H. hingewiesen. Diese Einheitlichkeit schließt jedoch keineswegs aus, daß sich ein Interesse kräftig auslebt, was an sich nur im loseren Zusammenhange mit der eigentlichen Handlung steht. Dies gilt in unserem Aufzuge von dem Bericht über Frobens Opfertod. Hier ist auch eines der Mittel verborgen, durch die Kleist dem Geschehn in seinem Drama die gesunde Frische des Natürlichen, Wirklichen giebt. — Gang der Handlung. In zwanglosester Weise leitet der Dichter die Hauptszene der ersten Szenengruppe durch eine Vorszene ein. Mit kräftigem Strich legt er zunächst das Charakterbild des Reiterobersten Kottwitz an; gesprächsweise kommt dann die Rede auf den kleinen Unfall des Prinzen, der nachher Bedeutung gewinnen soll. Die Betrachtung des alten Kottwitz über „das Wetter" fügt zu dem kräftigen Charakterstrich einen weichen Strich hinzu. Zuletzt erfährt man noch, daß Kottwitz vergebens versucht hat, den Feldmarschall, der ihm etwas von Bedeutung anvertrauen wollte, zu sprechen. Die zweite Szene wird durch zwei erregende Momente (das Wort „erregendes Moment" nicht im technischen Sinne Freytags genommen) in drei Abschnitte zerlegt; die Momente sind der durch einen Kanonenschuß angezeigte Beginn des Kampfes und der mit den Worten: „Auf, Kottwitz, folg' mir" geschehende Aufbruch des Prinzen. Der einleitende Teil der Szene dient vor allem der Charakteristik der Stimmung des Prinzen: Er heißt unbesehens gut, was Kottwitz angeordnet hat; er hat sich, dem Triebe seines Herzens folgend, am Altar eines idyllischen Dorfkirchleins betend niedergeworfen; er träumt vor sich nieder, obwohl ihm eben von Hohenzollern der ihn betreffende Schlachtbefehl wiederholt ist. Offenbar

ist seine Seele noch in den Banden seines Nachterlebnisses; der Ernst der Situation hat ihn noch immer nicht ernüchtert. — Im zweiten Teile machen uns die Reden der Offiziere zu Zeugen der Schlacht (Kunstmittel der „Teichoskopie“). In vollkommener Klarheit spielen sich die Ereignisse vor unserem geistigen Auge ab. Zunächst sind es besonders die Antworten auf die verwunderten Fragen des Prinzen, die uns mit dem Stande der Dinge bekannt machen und uns den Schlachtplan des Kurfürsten in Erinnerung rufen. Beim Beginn der Schlacht steht Hennings, der den rechten Flügel kommandiert, dem Plane des Kurfürsten gemäß im Rücken des linken, von Wrangel befehligten schwedischen Flügels. Artilleriefeuer der Brandenburger eröffnet den Kampf; die Schweden erwidern es von den Schanzen, die ihren linken Flügel decken. Schüsse in der Nähe künden an, daß Truchß — wiederum dem kurfürstlichen Befehle gemäß — Hennings' Rückenangriff auf den linken schwedischen Flügel durch einen Frontangriff vom Centrum aus unterstützt. Der nächste bedeutsame Punkt im Gange der Schlacht ist das Abschwenken dreier schwedischer Regimenter vom rechten Flügel zur Unterstützung des notleidenden linken. Inzwischen kommt es bei den Schanzen zum Nahkampf (Musketenfeuer). Ein Siegesgeschrei verkündet den Sieg der Brandenburger. Wrangel ist im Begriff, sein Feldgeschütz aus den Schanzen zurückzuziehen. Dies ist der Stand der Schlacht, als der Prinz befiehlt, Fanfare blasen zu lassen. Ein verhängnisvolles „Zu früh“, wie sich später herausstellen wird; „zu früh“ vom Standpunkt der Subordination aus, „zu früh“ aber auch vom kriegstechnischen Standpunkte.

Dem Losbrechen des Prinzen geht ein kurzer, heftiger Kampf voraus: den Widerstand des alten Kottwitz beseitigt der Prinz, indem er das Ehrgefühl desselben reizt; den Widerstand des ersten Offiziers aber bricht er gewaltthätig. Dann giebt er statt der Parole des Kurfürsten eine neue: „Ein Schurke, wer seinem General zur Schlacht nicht folgt“, nimmt die ganze Verantwortung auf sich und stürmt in die Schlacht.

In der zweiten Szenengruppe benutzt der Dichter die Erzählung von Frobens Opfertod, um seinen Helden auf die Höhe des Kraftgefühls zu heben. Er läßt das Gerücht vom Tode des Kurfürsten entstehen. Der Prinz, der den Kurfürsten glaubt fallen gesehen zu haben, übernimmt im stolzen Selbstgefühl, die Sache Brandenburgs gegen die Schweden zu führen. Er will als ein Engel mit dem Flammenschwert an den Stufen des verwaisten Thrones stehen. Eigenmächtig setzt er sich zum Vollstrecker des letzten Willens, den der Kurfürst geäußert hat, ein. Gleich danach nähert er sich der Höhe des Glücksgefühls: Natalie giebt sich ihm zu eigen. — Aus der Erzählung Mörners erfährt man auch von dem Angriff des Prinzen, dem erstmaligen Scheitern und dem schließlichen glücklichen Ausgang desselben. — Wir werden nun Zeugen des jähen Glücksumschlags, bei dem sich tiefes Leid in höchste Freude wandelt; die Kunde: „Der Kurfürst lebt“ trifft ein. Im Schluß der Szenenfolge führt den Prinzen die Aussicht auf die Zustimmung der

Kurfürstin zu seiner Verlobung vollends auf die Höhe des Glücksgefühls. Die kurzen monologisierenden Worte: „O Cäsar Divus, die Leiter setz' ich an deinen Stern" zeigen den Prinzen auf des Lebens Gipfelhöhe. Freilich ist es nur die Fallhöhe, von der er bald stürzen soll. Von dieser Höhe schaut man auf die Höhe des I. Aufzugs zurück (Sz. 6). Was dort Hoffnung war, ist jetzt für das Gefühl des Prinzen Thatsache geworden: er hat das Glück gezwungen, ihm auf dem Schlachtfeld seine Gaben auszuschütten. Ja, es hat ihm freiwillig auch seinen zweiten Wunsch erfüllt und ihm die Hand der Geliebten gegeben.

Ist die Bewegungslinie der Handlung bisher aufsteigend gewesen, so beginnt sie in der dritten Szenenfolge zu fallen und zwar nach einem, so zu sagen, scharfen Knick. Sie erreicht ihren Tiefpunkt am Ende des III. Aufzugs.

Das letzte Wort, mit dem der Prinz von uns schied, war ein Wort des hochgemuten Lebensgefühls. Im schneidenden Kontrast zu diesem letzten Wort des Prinzen steht das erste Wort des Kurfürsten in der neunten Szene, das für den Zuschauer den Tod desselben Prinzen bedeutet. Zweimal spricht der Kurfürst das Verdikt aus; zweimal lädt er den Schuldigen vor das Kriegsgericht. Beidemal ist das Urteil allgemein ausgesprochen („Wer immer auch die Reiterei geführt"). Der Kurfürst ist nichts als unpersönlich urteilender Richter. Das Urteil ist unabhängig von der Person des Thäters. Zwischen den beiden Urteilssprüchen versichert sich der Kurfürst durch eine nochmalige Frage, daß der Prinz die Reiterei nicht geführt habe. Nicht als ob dann das Urteil anders lauten könnte (beachte das „Gleichviel"), aber der Kurfürst nimmt das höchste persönliche Interesse an der Frage; daher die Frage nach dem Zeugen. Aus dem ersten Urteilsspruch des Kurfürsten erfährt man die verhängnisvollen Folgen des zu frühen Losbruchs. Der Sieg ist ein Bruchstück geblieben, da der Prinz die Feinde zur Flucht gezwungen hat, ehe ihnen durch die Eroberung des Brückenkopfes die Rückzugslinie abgeschnitten war. Dem zweiten Urteilsspruch geht die Anerkennung voraus, daß der Sieg gleichwohl glänzend war. Aber wie das Urteil des Kurfürsten unabhängig ist von der Person des Thäters, so ist es auch vom Erfolg oder Mißerfolg unabhängig. Das, was den Thäter schuldig macht, ist das eigenmächtige Übertreten des Gesetzes. Welches scharfe Urteil erfährt der Thäter, wenn er, der ein Werkzeug des planvoll denkenden und wollenden Kurfürsten sein sollte, als ein Werkzeug des blinden, launischen Zufalls erscheint! — In der zehnten Szene erscheint der Prinz mit den Zeichen seines Sieges. Wiederum hat der Dichter das Motiv der falschen Nachricht verwandt; auch hier äußerst wirkungsvoll: der Kurfürst wird plötzlich vor die Thatsache gestoßen, daß der Prinz der Thäter ist. Dem Stutzen beim Auftreten des Prinzen folgt Betroffenheit, dann Gewißheit. Kaum ist die Gewißheit gewonnen, so ist auch schon der Befehl: „Nehmt ihm den Degen ab!" ausgesprochen. Der Prinz aber wird mit einem Schlage aus seiner

heitern Siegerstimmung vor die Thatsache gestoßen, daß er ein Gefangener ist. — Die Offiziere sind tief erschrocken über das, was geschehen ist; Kottwitz und Dörfling versuchen den Kurfürsten daraufhin anzureden, aber er thut, als hörte er sie nicht, und spricht von anderem. Der Prinz, der inzwischen wie erstarrt, wie angedonnert dagestanden hat, wird aus seinem Staunen durch die Abforderung des Degens gerissen. In einer Reihe verwunderter Fragen macht sich sein Staunen Luft. Als er endlich den Grund seiner Verhaftung gehört hat, bricht er in ein bitteres „So — so, so, so!" aus. Voll Bitterkeit sind auch die Worte: „Mein Vetter Friedrich will den Brutus spielen." Der Prinz sieht das Thun des Kurfürsten als das Spielen einer Rolle an; ein Spiel, in dem er, der Prinz, nicht mitzuspielen gedenkt. Er erwartet Edelmut und Liebe, da er kein Römer, sondern „ein Deutscher von altem Schrot und Korn" ist. Im Bewußtsein dieses seines Anspruchs erhebt er sich über den Kurfürsten: „Und wenn er mir in diesem Augenblick wie die Antike starr entgegenkommt, thut er mir leid, und ich muß ihn bedauern!" Der Befehl, das Kriegsgericht zu bestellen, beschließt die letzte Szenengruppe, für deren ernste Handlung die Kirche, in der die Leiche Frobens aufgebahrt wird, den ernsten Hintergrund bildet.

Die Charaktere. Der enge Zusammenhang zwischen dem I. und II. Aufzuge zeigt sich vor allem in der Darstellung, die beide vom Charakter des Prinzen geben. Der II. Aufzug vertieft und steigert die Eindrücke, die man im I. gewonnen hat. Beim Frühritt zum Schlachtfelde steht der Prinz noch ganz im Zauberbann seines nächtlichen Erlebnisses. Nicht, um sich zum Kampfe vorzubereiten, wie es der Jüngling im „Kampf mit dem Drachen" thut, sondern um das übervolle Herz auszuschütten, hatte der Prinz die Kapelle betreten, deren idyllische Lage seinem weich gestimmten Sinn wohlgefiel. Erst als das Geschütz schon donnert, „kehrt er ins Dasein wieder", um sich nach dem Schlachtbefehl zu erkundigen; aber auch jetzt ist der Zauber noch nicht gebrochen, der seinen Sinn gefangen hält. Bald träumt er — angesichts des Feindes — wieder dem „wunderlichen Vorfall" nach. Dann wird er Zuschauer des Kampfes. Der Anblick erregt seinen erregbaren Sinn: seine Ruhmbegierde entzündet sich an der Hoffnung auf nahen Ruhm, und er bricht zum Kampfe auf, ohne daß ihm auch nur, wie es scheint, ein Gedanke an den Schlachtbefehl in den Sinn gekommen wäre. Seine Offiziere rufen ihm dann den Befehl ins Gedächtnis; an dem Hindernis schäumt der wilde Strom seiner Leidenschaft empor und wirft es nieder. Ja, der Prinz reißt auch seine besonnenen Untergebenen in seine Bahn hinein. Obwohl unverantwortlich handelnd, übernimmt er die Verantwortung für andere. Man beachte besonders, daß er vor dem ihm vorgehaltenen Gebote nicht einmal stutzt. Da, wo das Herz Ordre erteilt, kommt eine Ordre, die von außen stammt, für ihn gar nicht in Frage. Er überläßt seinem Herzen die Bestimmung seines Wollens und Thuns. Es versteht sich von selbst, daß er sich nicht jedem blinden Affekt anvertraut; er prüft, ehe er handelt. So ist es auch in unserer Szene kein

blindes Losstürmen; vielmehr überläßt der Prinz sich erst dann seinen Leidenschaften, als er die Situation für geeignet zum Angriff erkannt hat. Nun aber kann ihn ein bloßes Gebot, dessen Gründe er nicht kennt, nicht hemmen.[1]) Das Gebot als Gebot gilt ihm nichts. Demgemäß ist auch sein Betragen in der letzten Szene. Er versteht nicht, was man von ihm will, denn er findet den Gesichtspunkt nicht, von dem aus er das Handeln des Kurfürsten beurteilen soll. Er ahnt nicht von ferne, daß es eine objektive Macht ist, der der Kurfürst zu ihrem Recht verhelfen will. Er sieht das Handeln des Kurfürsten an, als entspränge es aus subjektivem Belieben. Den Beweggrund des Kurfürsten sucht er offenbar in einer persönlichen Gereiztheit des „Vetters" über die Mißachtung seines Willens. Darum hat er für das Benehmen desselben nichts als Bitterkeit und — Bedauern. — Nach dem I. und II. Aufzuge sind die Grundlinien der Charakteristik des Prinzen etwa folgende: Der Prinz besitzt ein Gemüt von tiefer Eindrucksfähigkeit; die Eindrücke graben sich tief in sein Gemüt ein. Die Eindrücke aber wirken in seiner Seele nicht nur in die Tiefe, sondern auch in die Breite, insofern die ganze Seele in den Zustand der Erregung hineingezogen wird. Begleitet sind die Empfindungen von einem starken Lustgefühl. Zugleich nimmt auch die Empfindung den Geist in ihren Dienst, indem sie ihn zwingt, sich auf ihre Gegenstände einseitig zu konzentrieren. Daher die Zerstreutheit des Prinzen, die Folge sehr starker Konzentration. Indes ist der Prinz keineswegs eine passive Träumernatur. Er besitzt eine Thatkraft von sehr hohem Stärkegrade, und — was besonders von Wichtigkeit ist — die Erregung der Thatkraft geschieht nicht durch Stoß von außen, sondern durch starken Affekt von innen; eine Hemmung des Wollens und Handelns durch Erwägung des Pflichtmäßigen giebt es nicht. Unbeirrt von allen sitttlichen Bedenken stürmt der Wille im wilden Affekt dahin. Der Besitz der Kraft kommt dem Prinzen zum Bewußtsein in einem ausgeprägten Kraftgefühl und Selbstvertrauen. Die Ziele, welche die Affekte der Kraft stecken und welche das Kraftgefühl aufnimmt, sind Kriegsruhm, Ehre und Liebe. Lustgefühl und Kraftgefühl lassen sich zusammenfassen als Lebensgefühl. In diesem Lebensgefühl überschaut er (um seine eigenen Worte aus III, 5 zu gebrauchen) auf des Lebens Gipfel die Zukunft wie ein Feenreich.

Der Kurfürst vertritt dem eigenwillig und eigenmächtig handelnden Prinzen gegenüber eben die Macht, die in dem Seelenleben desselben noch keine Stätte hat, — das Gesetz, als Norm des Handelns. Er vertritt sie so, wie es ihre Natur verlangt, mit Festigkeit und Strenge; er ist entschlossen ihr zu ihrem Rechte zu verhelfen, gegen wen es auch sei. Seinem Herzen gewährt er kein Recht dem Gesetz gegenüber. So verkörpert sich in ihm die objektive Macht des Gesetzes in ihrer ganzen Majestät. Besonders bedeutsam ist in seinem Auftreten, daß er das

---

[1]) Den Endzweck, die Spitze des ganzen Plans hat er überhört.

Prinzip, für das er eintritt, ohne alles Pathos, ohne alle Erregung, aber mit aller Festigkeit ausspricht, daß er dann sich mit seinen Offizieren auf keine Erörterung seines Verfahrens gegen den Prinzen einläßt, und daß er endlich, nachdem er die Schuld des Prinzen erkannt hat, mit diesem selbst kein Wort mehr wechselt.

Von den übrigen Gestalten des Aufzugs zeigt Kottwitz' Charakter eine ähnliche Mischung der Charaktereigenschaften wie der des Prinzen, nur ist das Mischungsverhältnis ein ganz anderes. Dieser alte Haudegen, der nur auf dem Rücken des Rosses sich noch jung fühlt, ist voll Empfindung für die Schönheit des Schlachtmorgens, seine Gefühle flattern mit der Lerche jubelnd „zum heitern Duft" des Himmels auf. Ebenso eignet ihm ein hohes Maß von Erregbarkeit; auf die Reizung durch den Prinzen hin ist er sofort thatbereit. So bereitet der Dichter das spätere Eintreten des Alten für „die Ordre" des Herzens vor. —

Die Darstellung der Charaktere geschieht mittelst solcher Situationen, in denen die Personen völlig aus sich herausgehen. Welche Situation wäre z. B. geeigneter, um das wildstürmende Wesen des Prinzen besser darzustellen, als die in der 2. Szene? Ebenso ist die Situation in der 6. Szene eigens dazu angethan, den Prinzen auf dem Gipfel seines Kraftbewußtseins und Selbstvertrauens zu zeigen. Kleist ist ein Meister in der Kunst, die Charaktere aus sich herauszutreiben. — Der Charakter der Szenen ist wesentlich bedingt durch die Natur des Spiels und des Gegenspiels. Es ist nun ganz bezeichnend für den „Pr. v. H.", ja für Kleists ganze dramatische Dichtweise, daß er nur selten Spiel und Gegenspiel in einer Kampfszene aufeinanderprallen und sich die Handlung aus diesem Zusammenstoß entwickeln läßt, eine Thatsache, die für alle die Ausleger verhängnisvoll werden muß, welche das Freytagsche Dramenschema auch auf Kleistsche Dramen anwenden; ist doch eine der Voraussetzungen für die Verwertung dieses Schemas die, daß die Handlung „aus dem Kampfe der Wirkungen und Gegenwirkungen" hervorgeht. Nur ein einziger kurzer Szenenabschnitt wird von einem Kampf ausgefüllt (Sz. 2). Übrigens vermeidet der Dichter zweimal diesen Szenentypus, wo er an sich in der Situation gegeben scheint; weder zwischen dem Kurfürsten und seinen Offizieren noch zwischen dem Kurfürsten und dem Prinzen kommt es zu einer Auseinandersetzung, wie denn die Träger der beiden großen Prinzipien des Handelns sich überhaupt nicht über diese Prinzipien auseinandersetzen. Um es schon hier zu sagen: obwohl es sich im Pr. v. H. um Prinzipien handelt, die mit einander im Widerstreit stehen, so hat Kleist doch seinen Stoff durchaus nicht zum Prinzipiendrama gestaltet; der Pr. v. H. ist, wenn man ihn klassifizieren soll, ein Charakterdrama. — Die Handlung aber entsteht in den ersten beiden Aufzügen nicht aus einem Kampf, in dem erst der eine und dann der andere Teil Macht gewinnt, sondern so, daß zunächst der Prinz das Gebot des Kurfürsten einfach, ohne sich das Recht und die Macht hierzu irgendwie zu erkämpfen, mißachtet und der

Kurfürst dann ebenso das kriegsgerichtliche Verfahren einleitet. Es wird sich herausstellen, daß Kleist gar nicht das Interesse hat, aus dem Gegeneinanderwirken streitender Mächte eine dramatische Handlung zu entwickeln, sondern in lebhafter Darstellung den Ablauf der Gemütsbewegungen und charakteristischen Handlungen darzustellen, dessen Veranlassung das Handeln des Gegenspielers ist. S. dazu den III. Aufzug.

Außer dem Typus der Kampfesszene weist unser Aufzug noch auf den Typus „Unterhaltung“, „Teichoskopie“, Botenszene und Liebesszene; ferner den Typus, dessen Merkmal die absichtliche Nichtbeachtung des Gegenspiels ist (Sz. 10), und endlich den Typus, bei dem der Handelnde plötzlich vor eine ihm unverständliche Thatsache gestoßen wird. Die „Unterhaltung“ in Sz. 1 erfüllt die Forderung dieser Form: zwangloses Übergehn von einem Gesprächsthema zum andern (ein Muster für diese Form ist die 1. Szene des „Wilhelm Tell“). In der Szene nach dem Typus der Teichoskopie (Sz. 2) ist besonders bemerkenswert, daß die den Zuhörer über die Wendungen der Schlacht unterrichtenden Bemerkungen durch die vom Schlachtfeld herübertönenden Klänge (Kanonendonner, Musketenfeuer, Siegesgeschrei) veranlaßt werden: ein technischer Zug, der die Phantasie sehr glücklich ins Spiel setzt. In den Botenszenen zeichnet sich der erste Botenbericht durch seine dramatische Lebendigkeit aus; man beachte, ferner die etwas breitere, die Spannung steigernde Ausmalung der kritischen Situation, die Plötzlichkeit und Kürze, mit der die Katastrophe berichtet wird, die atemlose Hast in der Erzählung von dem erneuten siegreichen Angriff des Prinzen. In dem zweiten Botenbericht fällt die schöne Ausmalung der gefährlichen Lage des Kurfürsten in dem echt Kleistschen, durch mehrere Momente kühn durchgeführten Gleichnisse auf; ferner das aus künstlerischer Absicht hervorgehende ruhige Verweilen bei den Reden Frobens und des Kurfürsten, gegen das dann der schnelle Bericht über den unglücklichen Ausgang Frobens glücklich absticht. Sehr zart, ohne alle Rhetorik ist die Liebesszene gehalten: aus dem Schmerz um den großen Toten lösen sich die Empfindungen der Liebenden los, um wieder in diesen Schmerz zu versinken. Die Empfindungen der Liebenden werden in diesem Idyll an einem einzigen Bilde fortgeleitet; die Übereinstimmung der Seelen symbolisiert sich sinnig, indem die Liebenden in demselben Bilde denken und sprechen. — Die Entschlossenheit des Kurfürsten, sich in dem Verfahren gegen den Prinzen durch seine Offiziere nicht irre machen lassen zu wollen, kommt dadurch aufs schärfste zum Ausdruck, daß der Kurfürst statt aller Abwehr ein anderes Thema aufgreift und festhält. Man kann hier die Einfachheit und Eigenartigkeit der Kleistschen Mittel bewundern.

Die völlige Verblüfftheit, in der der Prinz dem, was ihm am Schluß des Aufzugs geschieht, gegenübersteht, wird besonders gut durch die gehäuften Fragen dargestellt; sein endliches Verstehn, wenigstens vermeintliches Verstehn, durch das wiederholte „So“.

III. Aufzug.

Wiederum ist der Übergang von Aufzug zu Aufzug sehr leicht und einfach: Am Ende des II. Aufzugs hat der Kurfürst befohlen, den Prinzen nach Fehrbellin zu bringen, dort werde er das Kriegsgericht bestellen. Beim Beginn des III. Aufzugs befindet sich der Prinz im Gefängnis zu Fehrbellin. Zwischen beiden Aufzügen liegt die Verurteilung des Prinzen durch das Kriegsgericht und der Befehl des Kurfürsten, ihm das Todesurteil zur Unterschrift vorzulegen, Ereignisse, deren Einwirkung auf das Gemüt des Prinzen der Aufzug darstellt. Von den fünf Szenen sind die 1. und 5. Hauptszenen; die zweite ist eine Übergangsszene, die 3. und 4. sind Vorszenen. Zwischen dem Abgang des Prinzen in der zweiten und seinem Wiederauftreten in der letzten Szene liegt ein für die Entwickelung der Handlung sehr bedeutsames Ereignis: der Prinz sieht das für ihn geöffnete Grab. Dieser Anblick bringt die Stimmung, die schon am Ende der ersten Szene die Seele des Prinzen zu erfüllen begann, zum wildesten Ausbruch.

Die Bedeutung der ersten Szene versteht man, wenn man die Gemütslage des Prinzen im Anfang der Szene mit seiner Gemütslage am Ende vergleicht. Im Anfang lebt der Prinz in der felsenfesten Gewißheit, der Kurfürst werde ihn begnadigen; am Schluß hat er die Gewißheit: „Ich bin verloren." Im Anfang ist der Prinz in der Gewißheit seiner Begnadigung mit den stärksten Bollwerken verschanzt. Unerschüttert hält er lange den Angriffen Hohenzollerns, der ihm Klarheit über seine Lage geben will, stand. Endlich taucht auf einen Augenblick der Gedanke in ihm auf, der Kurfürst „könnte" doch vielleicht anders gesonnen sein. Doch verschwindet der Gedanke noch einmal, um freilich sogleich wieder mit verstärkter Kraft aufzutauchen. Bald darauf aber bricht die ganze Gewißheit des Prinzen zusammen; er glaubt, seine Werbung um Natalie stürze ihn ins Verderben („Jetzt ist mir alles klar"). Die ihm so jäh aufgegangene Erkenntnis seiner Lage aber ergreift sein unbewehrtes Herz mit heftigem Schrecken („Ich bin verloren"); er weiß sich nicht zu „fassen" (s. o. S. 257). Die Szene wird eröffnet mit einem Gespräch, bei dem ein zweifaches Mißverständnis obwaltet: Der Prinz glaubt, weil ihm seine Begnadigung etwas Selbstverständliches ist, Hohenzollern bringe ihm die Freiheit; dieser aber hört die Worte: „Nun, des Arrestes bin ich wieder los?" nicht als Frage, sondern als Ausruf. Bezeichnend für die feste Gewißheit, in welcher der Prinz lebt, ist das „Gleichviel", mit dem er die Aufklärung seines Mißverständnisses hinnimmt, ferner die Sicherheit, mit der er die Übermittlung der Botschaft durch einen anderen Boten erwartet, endlich die Ruhe, mit der er eine Unterhaltung beginnt („Nun sag' mir an, was giebt es Neues?"). So ist die Stellung, die der Prinz einnimmt, deutlich bestimmt; gegen diese Stellung wendet sich nun Hohenzollern in mehreren Anläufen, die eine Steigerung bilden. — Er beginnt damit, den Prinzen nach seiner eigenen Meinung über seine veränderte Lage zu fragen. Der Prinz weiß

sich in seiner Meinung einig mit den Freunden — und den Richtern. Er erkennt an, daß der Kurfürst seine Pflicht gethan hat, aber er ist auch der festen Zuversicht, daß der Kurfürst nun seinem Herzen gehorchen werde. Er glaubt in diesem Herzen so sicher lesen zu können, daß er dem Kurfürsten Worte leiht. Charakteristisch an dieser Äußerung ist die Unumwundenheit, mit der er dem Kurfürsten Recht und sich selbst Unrecht giebt; er ist also weit davon entfernt, das Prinzip, aus dem er heraus gehandelt hat, zu verteidigen (ganz anders Kottwitz V, 5). Zugleich aber erwartet er vom Herzen des Kurfürsten die Freiheit, ja sogar einen „Schmuck der Gnade“ (etwa eine Gnadenkette I, 1; V, 5), wenn er auch bei dem letzteren anerkennt, denselben nicht verdient zu haben. Die Begründung für diese Erwartung liegt in einem Schlusse, den der Prinz aus dem zieht, was er dem Kurfürsten und der Kurfürst ihm war. In einer Verweigerung der Begnadigung würde der Prinz gleichsam einen Widerspruch des Kurfürsten mit sich selbst sehen. Die Kraft dieses Schlusses unterstützt der Prinz noch, indem er auf die Geringfügigkeit seines Vergehens hinweist. Der Prinz ist noch nicht zur Erkenntnis der Folgenschwere seines Thuns gekommen. — Hohenzollern weist nun auf die einzelnen Thatsachen hin, mit denen er die falsche Sicherheit des Prinzen zu erschüttern hofft. Aber gleich die erste Thatsache (das kriegsgerichtliche Verhör) hat, statt den Prinzen zu erschüttern, ihn gerade umgekehrt in seinem Glauben befestigt. Ein eigentümlicher seelischer Vorgang: gerade aus der Strenge des Verfahrens schließt der Prinz auf die Milde der Grundabsicht. Und in der That ist der Schluß ganz folgerichtig. Die Voraussetzung ist dabei die Überzeugung des Prinzen, nichts Todeswürdiges begangen zu haben, wenn er zwei Minuten früher als befohlen, die schwedische Macht niedergeworfen habe; ist dies aber richtig, so erklärt sich die finstere Strenge der Vorbereitungen nicht aus dem Charakter der zur Verhandlung stehenden Schuld, sondern aus der Absicht des Kurfürsten, seine Gnade um so heller sich gegen den dunkeln Hintergrund der Strenge des Kriegsgerichts abheben zu lassen. Bemerkenswert ist, daß der Prinz auch hier wieder wie II, 10 einen persönlichen Beweggrund beim Kurfürsten wittert: er schiebt ihm „die Lust“ unter, recht gnadenvoll erscheinen zu wollen.

Jetzt greift Hohenzollern die Voraussetzung des Prinzen an: „Das Kriegsrecht gleichwohl, sagt man, hat gesprochen“. Aber auch diese dem Prinzen bereits bekannte Thatsache rührt ihn „nicht im mindesten“. Er erkennt an, das Kriegsgericht habe pflichtmäßig gehandelt, aber er schließt auf Grund des Gefühls, das er vom Kurfürsten hat, daß dieser den Spruch nicht vollstrecken werde. Also dieselbe Art des Schließens wie vorher. — Einen neuen Anlauf vermag Hohenzollern nur gegen den Unwillen des Prinzen durchzusetzen, der sich nicht mit „falschen Zweifeln“ quälen lassen will. Hohenzollern erzählt von der Überreichung des Todesurteils durch Dörfling und dem Befehl des Kurfürsten, es ihm zur Unterschrift vorzulegen. Der Prinz hat offenbar nur mit halbem

Ohr zugehört, daher sein schnelles „Gleichviel“. Erst Hohenzollerns verwunderte Frage veranlaßt ihn, sich näher nach dem Gehörten zu erkundigen. Die Frage: „Das Urteil? — Nein, die Schrift“ läßt erkennen, daß er stutzig wird: er kann nicht glauben, daß es das Todesurteil ist, was der Kurfürst unterschreiben will; er vermutet, es sei „die Schrift“, das heißt das Protokoll über die kriegsgerichtliche Verhandlung. — Der erste Zweifel taucht im Herzen des Prinzen bei dem Bericht über Dörflings durch Mienen kundgegebene Befürchtung auf, der Kurfürst werde nicht Gnade üben. (Es wurde bereits auf diesen Wendepunkt hingewiesen). Allerdings schiebt sich in die Frage, in der die Möglichkeit der Nichtbegnadigung ausgesprochen wird, ein „nein“. Aber man spürt doch aus den weiteren Worten die seelische Erregung des Prinzen heraus; z. B. aus der Übertreibung und Häufung in der Charakteristik der That, die der Kurfürst mit seiner Verurteilung begehen würde. Ein neues Moment in der seelischen Bewegung, die im Herzen des Prinzen vor sich geht, ist die Thatsache, daß der Feldmarschall beim Kurfürsten nicht (wie der Prinz gehofft hatte) für die Begnadigung eingetreten ist.[1]) In die vom Zweifel bereits durchrüttelte Seele des Prinzen fällt nun die Bemerkung Hohenzollerns, der Kurfürst sei aufs empfindlichste von der Nachricht betroffen, die Hand der Prinzessin sei bereits versagt. Auf das Herz des Kurfürsten hatte er gebaut, nun wankt ihm der Baugrund und das Gebäude seiner Hoffnung bricht zusammen.

Will man die fünfte Szene richtig verstehen, so halte man zunächst fest, daß der Prinz von Natur voll glühenden Lebensgefühls (s. o.) ist und vor kurzem noch auf den Höhen des Daseins gestanden hat; ferner, daß er eben erst den jähen Wechsel von der Gewißheit der Begnadigung zu der Gewißheit des Todes erfahren hat. Dazu kommt nun noch der Anblick des Grabes, das dem Prinzen bei seinem Gange in düsterer Beleuchtung entgegengegähnt und seine Seele, für die ja die größte Empfindungsfähigkeit charakteristisch ist, aufs tiefste erschüttert hat. Das offene Grab ist dem Prinzen zugleich der stärkste Thatsachenbeweis für den fürchterlichen Ernst seiner Lage, und zugleich packt ihn angesichts des offenen Grabes der Schauder vor der Verwesung; er denkt in seiner aufgeregten Phantasie den Tod in unheimlich anschaulichen Bildern. Nimmt man alle diese Momente zusammen, so begreift man das fassungslose Todesgrauen, das unwillkürliche, allgewaltige Aufwachen des süßen Lebenstriebes (Schiller: Maria Stuart V), das klägliche Flehen um Rettung. Es ist die Allmacht des Naturgesetzes, die den Prinzen zwingt, sein Leben zu lieben und vor der Vernichtung zu beben. Der „Wille zum Leben“, so mächtig in der Brust des Prinzen, regt sich, plötzlich von der Vernichtung bedroht, mit dämonischer Gewalt und verdrängt alle anderen Regungen; er verlangt nach Forteristenz, nach dem bloßen, alles Inhalts beraubten Dasein. So stellt sich der Held der Tragödie

[1]) Hier leidet das schnelle Verständnis unter der Kürze des Ausdrucks.

in der vollkommenen Knechtung durch den Grundtrieb der menschlichen Seele, den Selbsterhaltungstrieb, dar. Es wird die Aufgabe des V. Aufzugs sein, darzustellen, wie der Prinz sich faßt und (ein Musterbeispiel für das Erhabene der Fassung) den Willen zum Leben verneint. — Der Gliederung nach ist die fünfte Szene zweiteilig: der erste Teil umfaßt das Gespräch zwischen dem Prinzen und der Kurfürstin, der zweite das zwischen dem Prinzen und Natalie. Für den ersten Teil sind die leidenschaftlichen Reden des Prinzen charakteristisch, in denen sich aus Anlaß dessen, was die Kurfürstin sagt, sein leidenschaftliches Empfinden und Wollen offenbart. Jedes Wort der Kurfürstin löst leidenschaftliches Empfinden und Wollen aus. Für den zweiten Teil ist es charakteristisch, daß die Gegenspielerin des Prinzen ihn in mutigen und erhabenen Worten dazu führen will, sich zu fassen. — Im ersten Teil verrät sich der hochgradige Erregungszustand des Prinzen z. B. in der Antwort auf die Frage der Kurfürstin: „Was aber kann ich Ärmste für Euch thun?“ Sie, die zweifelnd so fragt, scheint ihm mit rettenden Himmelskräften begabt. Ein anderer Zug in dem Zustandsbilde, das Kleist von seinem Prinzen entwirft, tritt gleichfalls schon hier scharf heraus: der Prinz hat, aller Kraft zur inneren Selbstbehauptung beraubt, nicht nur alle Würde im Handeln preisgegeben, er spricht sogar — der deutlichste Beweis seiner völligen Fassungslosigkeit — unverhohlen das aus, woraus man das Unwürdige seines Seelenzustandes erkennen muß. So bekennt er, ohne eine Anwandlung von Scham zu spüren, er könne, „dem schlechtesten Troßknecht gehängt am Halse“, um Rettung flehn. Von dem einen Gedanken: „Rettung“ ist alles verdrängt. — Beim Anblick des Grabes hatten den Prinzen die Schauer der Verwesung gepackt; in seiner Antwort auf die Frage der Kurfürstin: „Was ist geschehen?“ steht er unter dem entsetzlichen Druck des Gedankens an den Gegensatz zwischen heute und morgen. Die unheimliche Arbeit seiner Einbildungskraft wird durch die Erwähnung der Zuschauer seiner Hinrichtung veranschaulicht; das Extreme seiner Empfindung durch die schroffe Fassung, in welcher der Gegensatz von heute und morgen am Ende der Rede des Prinzen ausgesprochen ist: er, der heute auf dem Gipfel des Lebens die Zukunft „wie ein Feenreich überschaut, liegt morgen zwischen engen Brettern als ein Verwesender; man beachte noch besonders den extremen Ausdruck „duftend“. Ganz nackt, man möchte sagen: schamlos, spricht sich der „Wille zum Leben“ in dem nun folgenden Abschnitt aus: Der Prinz will nichts als das Leben, als das bloße Leben, das aller seiner bisherigen Lebenswerte entkleidet ist. — In der flehenden Bitte des Prinzen um die Fürsprache der Kurfürstin malt sich das Herzandringende des Flehens besonders in der Genauigkeit, mit der er den Vorgang am Sterbebett seiner Mutter schildert, sowie darin, daß er der Kurfürstin die Worte, die sie reden soll, in den Mund legt. — Den Verzicht auf die Prinzessin hatte ihm Hohenzollern als einen Rettungsweg bezeichnet. Der Prinz spricht diesen Verzicht nun der Kurfürstin gegenüber aus; aber auch hier

wieder ist sein Empfinden auf die äußerste Spitze getrieben: er hat nicht nur den Besitz Nataliens aufgegeben, sondern auch die Liebe zu ihr. Sein Strebensziel ist nicht mehr wie einst ein Leben auf den Höhen der Menschheit in glücklicher Vereinigung mit der Geliebten, sondern ein einsames, durch ermüdendes Gleichmaß ödes, bäuerliches Leben.

Tieferschüttert ist Natalie Zeugin des Zusammenbruchs ihres geliebten Freundes gewesen; als ihr nun der Prinz im Stile Hamlets trübseligen Trost spendet, da wendet sie sich mit mutigem, erhebendem Appell an den Helden im Prinzen, mahnt ihn, dem Grabe kühn ins Auge zu schauen und verheißt ihm ihre Fürsprache beim Kurfürsten. Die Schwäche des Geliebten hat sie stark gemacht. Dem Prinzen fällt freilich von dem, was sie sagt, nur das letzte ins Gemüt; staunend, wie vor einem Wunder, an das er nicht zu glauben wagt, steht er vor dem Entschluß der Jungfrau; doch nur zu gern glaubt er an Rettung. Ein nochmaliger kräftiger Appell an den sieghaften Helden, der der Prinz war, ist das letzte Wort des Mädchens, das in seiner Liebe hoch über sich zu heldenhaftem Denken und Empfinden emporgewachsen ist.

Um über die Bewegungslinie der Handlung ins Klare zu kommen, bedenke man wieder, daß die Handlung im Pr. v. H. nicht das Resultat eines Kampfes von Wirkungen und Gegenwirkungen ist. Der Prinz hat in keinem Teile der Handlung ein Ziel, auf das er dauernd seine Thätigkeit setzte, und in dessen Erreichung er durch das Gegenspiel verhindert würde. Vielmehr bildet den Inhalt des Dramas, soweit es sich um den Helden selbst dabei handelt, eine Reihe von Gemütsvorgängen und charakteristischen Einzelhandlungen, die sich in dramatischer Handlung vor uns darstellen und entwickeln. Diese Gemütsvorgänge werden veranlaßt durch das Thun des Kurfürsten, d. h. sie entstehen und entwickeln sich, indem das Thun des Kurfürsten die in der Seele des Prinzen vorhandenen Spannkräfte auslösen. Aus dem I. Aufzuge gehört hierher das Spiel des Kurfürsten mit dem träumenden Prinzen, aus dem II. und III. die Einleitung und Durchführung des kriegsgerichtlichen Verfahrens. In beiden Fällen entwickeln sich sehr leidenschaftliche Gemütsvorgänge; das erste Mal leidenschaftliches Verlangen nach Ruhm, Ehre und dem Besitz der Geliebten, das andere Mal leidenschaftliches Verlangen nach Rettung; in beiden Fällen, wenn man die Schopenhauersche, hier sehr brauchbare Formel verwerten will, leidenschaftlicher Wille zum Leben. Beidemal liegt, um das schon hier zu sagen, die Wirkung, zu der das Thun des Kurfürsten den Anlaß giebt, nicht nur nicht in seiner Absicht, sondern läuft derselben (namentlich im zweiten Falle) zuwider. Der Gesichtspunkt, nach dem die Auf- und Abwärtsbewegung der Linie der Handlung zu bestimmen ist, kann nicht in dem gegen eine feindliche Macht gerichteten Wollen und Thun des Helden gefunden werden, da es in unserem Schauspiel zu einem eigentlichen, d. h. fortgesetzten Gegenspiel nicht kommt. Da es vielmehr auch im Pr. v. H. die Absicht des Dichters ist, Charaktere in der Wechselwirkung von Thätigkeit und Lage zu entfalten und zu

entwickeln, so muß der Gesichtspunkt aus der Natur der charakterologischen Entwicklung entnommen werden. Der I. Aufzug zeigte den Prinzen in dem Stadium leidenschaftlichen Strebens nach Ruhm, Ehre und Liebe; der II. Aufzug (bis zur 8. Szene) ließ ihn diesen Zielen unter völliger Mißachtung des hindernden Gesetzes nachjagen und führte ihn auf die Höhe des freudigsten Lebensgefühls. Im grellsten Gegensatz zu einem Streben nach solchem Lebensinhalt steht das leidenschaftliche Verlangen des Prinzen nach der nackten Existenz im III. Aufzuge. Dort ein Leben voll Gehalt, hier Inhaltsleere; dort hochgesteigertes Kraftgefühl, hier ein Ohnmachtsgefühl ohne Grenzen. Dieser Gegensatz im Inhalt der Empfindung und im Ziele des Strebens kann symbolisch durch eine starke Senkung der Bewegungslinie ausgedrückt werden. Wenn dann später im IV. Aufzuge der Prinz sich erhaben faßt, das Schuldgefühl in sich kräftig werden läßt und bereit ist, seine Schuld zu sühnen, so wird diese seelische Aufwärtsbewegung, bei der sich Wille und Empfindung mit hohem, sittlich-wertvollem Gehalt füllen, durch ein steiles Ansteigen der Bewegungslinie zu einem Punkte hin symbolisiert werden, der hoch über dem Punkte liegt, mit dem man die Höhe bezeichnete, zu der den Prinzen das schrankenlose Spiel seiner Kraft erhob. — Besonders sei noch darauf hingewiesen, daß die erste Szene sehr spannend wirkt, weil der Zuschauer jeden Augenblick den Zusammenbruch der Gewißheit des Prinzen erwarten muß. Im Schluß der Szene ist die Bewegung sehr schnell und stoßweis. Der Umschlag in der Stimmung des Prinzen ist jäh.

Es sind zwei große Zustandsbilder, die der Aufzug vor uns entrollt: das erste zeigt den Prinzen in der ruhigen Sicherheit der Hoffnung auf Begnadigung; das zweite zeigt ihn in der vollkommensten Fassungslosigkeit. In beiden Fällen handelt es sich um Lieblingsmotive Kleists. Er schildert gern die gefühlsmäßige Gewißheit, die ein Mensch von Personen und Verhältnissen hat, und in der er sich nicht durch Anfechtungen beirren lassen will; ebenso bringt er seine Charaktere gern in Lagen, in denen es gilt, die Fassung wiederzugewinnen und zu behaupten.

Über den Charakter des Prinzen, wie er sich namentlich in dem Absturz zu unheldenmütiger Fassungslosigkeit darstellt, ist bereits bei der Entwicklung der Szenen das Notwendigste gesagt. Es sei nur noch auf einzelnes hingewiesen. Die Grundlage der Sicherheit, mit der er auf Gnade rechnet, ist sein Gefühl vom Kurfürsten; es entspricht ganz der Natur solcher gefühlsmäßigen Sicherheit, daß sie, einmal ins Schwanken geraten, vollkommen zusammenbricht. So denkt der Prinz in der 1. Sz., nachdem er eben noch sehr groß vom Kurfürsten gedacht hat, alsbald sehr gering von ihm, indem er glaubt, des Fürsten Ungnade entspringe aus der Mißstimmung über seine, des Prinzen, Stellung zu Natalie. — Interessant ist noch die Natur des Schuldbewußtseins des Prinzen: Er erkennt unumwunden an, daß der Kurfürst und das Kriegsgericht mit Recht ihm den Tod zuerkannt haben (s. o.). Aber dies Recht gilt ihm doch

im Grunde nur als formal; die Richter mußten nach seiner Meinung auf Tod erkennen, weil so das Gesetz lautete. Zu einer tieferen Auffassung seiner Schuld und des Rechts seiner Richter gelangte er vorerst nicht; er kann es nicht für ein todeswürdiges Verbrechen ansehen, „zwei Augenblicke früher, als befohlen, die schwed'sche Macht in Staub gelegt zu haben". Die weittragenden Folgen, die eine ungesühnte Durchbrechung der Ordnung für den Bestand des ganzen Staates haben muß, bleiben ihm jetzt noch verborgen. „Wahre Reue liebt die Strafe" — sagt Luther in den Thesen; es wird der Augenblick eintreten, in dem der Prinz seine Bestrafung will, weil er die volle Erkenntnis der Schwere seiner Schuld gewonnen hat und tief bereut. — Die Prinzessin erwies sich im II. Aufzuge als eine der Anlehnung bedürftige Natur; der Prinz trat ihr zur Seite, um ihr Schutz und Stütze zu sein. In unserem Aufzuge macht sie das Unheldenmütige im Gebahren des Prinzen heldenmütig im Empfinden und fest im Wollen. Im gewissen Sinne eine Umkehrung des früheren Verhältnisses.

Die Darstellung der Charaktere und ihrer Stimmungen ist wiederum alles Lobes wert. Es sind, wie schon bemerkt wurde, zweimal Zustände, in denen der Dichter den Prinzen schildert; diese Zustände sind insofern ruhende Zustände, als sie sich nicht verändern. (Selbstverständlich ist hierbei die erste Szene nur bis zum Auftauchen des ersten Zweifels und die letzte bis zu dem Eingreifen Nataliens gemeint.) Aber wie dramatisch sind diese seelischen Zustände dargestellt! So kommt die gläubige Gewißheit des Prinzen zur Darstellung, indem er sie gegen die Angriffe Hohenzollerns verteidigt; die Fassungslosigkeit des Prinzen aber, indem er die Kurfürstin bestürmt, ihn zu retten. Zu der Reihe bedeutender, den tiefsten Einblick ins Innere gewährender Situationen, welche die beiden ersten Aufzüge gebracht haben, treten in unserem Aufzuge zwei weitere hinzu. Wie in der „Hermannsschlacht" ist es auch im Pr. v. H. die eigentlichste Absicht des Dichters, Charaktere in Zustände zu bringen, in denen sie ihr Innerstes ausleben. Der hohe Vorzug unseres Dramas ist aber, daß hier diese Situationen eine Entwicklungsreihe und zwar eine geschlossene Reihe bilden. Bei der zweiten Hauptszene unseres Aufzugs eröffnet der Dichter den Einblick in den tiefsten Naturgrund der Seele des Prinzen, indem er denselben in eine Situation schleudert, die denselben als einen völlig Wehrlosen überrascht. Wird der Prinz sich fassen, wird das Sittliche in ihm über den elementaren Willen zum Leben siegen? Das ist die Frage, mit der man an den IV. Aufzug herantritt; also eine Frage von charakterologischer Natur! Zugleich erwartet man Aufschlüsse über die Absichten, die der Kurfürst mit dem Prinzen hat. Ist es ihm voller Ernst damit, den Prinzen nicht zu begnadigen? Wiederum eine Frage charakterologischer Art.

Noch ein Wort über Anlage und Durchführung der Szenen. Das Motiv der ersten Hauptszene ist durch und durch dramatisch. Wir fanden es bereits in der „Hermannsschlacht" (s. o. S. 239 und 254).

Dort war es ein Grundmotiv der Nebenhandlung. Das dramatische Thema der ersten Szene könnte etwa gefaßt werden: Hohenzollern erschüttert die gewisse Hoffnung des Prinzen auf Begnadigung. Nun überschaue man noch einmal (etwa nach dem oben gegebenen Überblick) den Gang der Szene, um sich von der großen Naturwahrheit zu überzeugen, mit der jenes Thema dramatisch bearbeitet ist. Offenbar hatte der Dichter die beiden Personen, welche mit einander im Spiel stehen, in vollkommener Deutlichkeit vor sich, er sah und hörte sie; zu den inneren Vorgängen, die sich in den Seelen der beiden abspielen, zeigte ihm seine Einbildungskraft die Mienen, die Bewegungen u. s. w. Man beachte die szenarischen Bemerkungen, die klar beweisen, wie deutlich ihm der Bühnenvorgang vor den Augen stand. Unter anderem beweist die mehrere Male vom Dichter angewandte Pause, daß Kleist das Gespräch mit dem inneren Ohre hört. — Noch mögen einige besondere Feinheiten im Gespräch hervorgehoben werden: Das Mißverständnis im Anfang, die ahnungslose Harmlosigkeit, mit welcher der Prinz die Unterhaltung über die Tagesneuigkeiten beginnt, und die „Zerstreutheit", mit der ihm Hohenzollern zuhört. Wie bezeichnend ist dieser Anfang der Szene für die Stimmung der beiden Unterredner, der ruhigen Erwartung des Prinzen, der ängstlichen Spannung Hohenzollerns! Ferner verdient Beachtung der Gegensatz zwischen den kurzen, aber bedeutsamen Worten Hohenzollerns und den ausführlichen Entgegnungen des Prinzen, in deren Ausführlichkeit sich die zweifelsfreie Sicherheit und Ruhe des Sprechenden malt. Ein feiner Einzelzug ist das schnelle Eindringen des „Nein" in die Frage: „Er könnte so ungeheure Entschließungen in seinem Busen wälzen?"

In der Schlußszene ist für den ersten Teil das dramatische Thema etwa: „Der bei der Kurfürstin hilfesuchende Prinz stellt sich in seiner ganzen Fassungslosigkeit dar". Erforderlich war für die dramatische Bearbeitung dieses Themas, daß der Prinz ohne auf einen kräftigen Widerstand zu stoßen, seine tiefsten Empfindungen aussprechen konnte. Ermöglicht wurde eine solche Situation, indem der Dichter den Prinzen mit der teilnehmenden, aber wenig energischen Kurfürstin, die ihn nicht zur Besinnung zu bringen vermochte, ins Spiel kommen ließ. Ihre wenigen Worte werden der Anlaß zu den Herzensergüssen des Prinzen.

IV. Aufzug.

Am Ende des III. Aufzugs sprach die Prinzessin den Entschluß aus, für Homburg beim Kurfürsten „ein rettend Wort" zu wagen; die erste Szene unseres Aufzugs zeigt sie bei der Ausführung ihres Entschlusses. Ein Übergang von Aufzug zu Aufzug, wie er leichter gar nicht gedacht werden kann. Von den vier Szenen des IV. Aufzugs liegt die erste mit der dritten und vierten in einer Richtlinie, da die vierte, zu der die dritte eine die innere Lage des Prinzen darstellende Vorszene ist, die Wirkungen des Entschlusses entwickelt, den der Kurfürst

in der ersten Szene gefaßt hat. Die zweite Szene bereitet die Handlung des V. Aufzugs vor.

Der Schwerpunkt des Aufzugs liegt in der letzten Szene: der Prinz, der von Todesgrauen überwältigt, zusammengebrochen war und Rettung um jeden Preis gesucht hatte, faßt sich erhaben und weist unter Anerkennung der Schwere seiner Schuld die ihm vom Kurfürsten angebotene Gnade zurück. Indes würde man die dichterische Absicht Kleists völlig verkennen, wenn man die erste Szene zu der Bedeutung einer Späteres vorbereitenden Szene herabdrücken wollte. Diese Bedeutung besitzt in unserem Aufzuge die zweite Szene, nicht aber die erste, die ihren Zweck in sich selbst hat. Ohne Zweifel gilt zwar das Hauptinteresse des Dichters im Pr. v. H. dem Titelhelden; aber während alle anderen Personen für den Dichter, man möchte sagen, nur um seinetwillen da sind, interessiert der Kurfürst den Dichter auch um seiner selbst willen, und besonders im V. Aufzuge, der dem Kurfürsten überwiegend gehört, aber auch schon vorher, vor allem in der ersten Szene unseres Aufzugs, wird die Darstellung von diesem Interesse maßgeblich beeinflußt. Sowie Kleist den Prinzen in eine Reihe von Situationen führt, in denen sich der Charakter des Prinzen entfaltet, so versetzt er auch den Kurfürsten in eine Reihe eigenartiger Lagen, um den Charakter desselben sich in Stimmungen, Entschlüssen, Reden und Handlungen vor dem Zuschauer offenbaren zu lassen. Die beiden Reihen von Situationen machen zusammen das Stück aus. Der Kurfürst ist nicht etwa nur der Träger eines Prinzips; er ist vom Dichter zu einer lebendigen Persönlichkeit ausgestaltet, die um der Art und Weise willen interessiert, wie sie dem Prinzip in den Situationen zum Siege verhilft, welche der Verlauf der Handlung herbeiführt. — Die Darstellung der Wechselwirkung von Charakter und Situation wurde bereits in der „Hermannsschlacht“ als das dichterische Interesse Kleists erkannt; auch den Pr. v. H. versteht man nur, wenn man ihn unter dieser Zweckbestimmung betrachtet.

Die erste Szene[1]) ist vielfach falsch gedeutet worden, weil man weder in der Charakteristik des Kurfürsten noch in der Gestaltung der Handlung das Kleistsche Stilgesetz erkannte.

Kleist liebt es nicht, das Erhabene, das Heldentum seiner Helden dadurch zu veranschaulichen, daß er sie in freithätiger Bewegung von innen heraus Altes vernichten und Neues nach durchdachtem Plane schaffen läßt; vielmehr erhärten seine Helden ihre heroische Natur, indem sie, in schwierige Lage gebracht, sich erhaben behaupten oder, wenn sie von der Situation doch einmal überwältigt werden, sich dann wieder erhaben fassen.

Eine kritische Situation ist es, in die Kleist den Kurfürsten während unserer Szene versetzt. Die szenischen Bemerkungen zum Spiel des Kurfürsten: „betroffen“, „im äußersten Erstaunen“, „verwirrt“, zeugen dafür; jede Auslegung, die diesen Bemerkungen nicht völlig gerecht wird,

[1]) Besonders ist zu vergleichen das oben S. 285 angeführte Programm von Gilow.

verfehlt den Sinn der Szene gerade an entscheidender Stelle. Um die durch die Bemerkungen bezeichnete innere Lage des Kurfürsten zu verstehn, vergegenwärtige man sich zunächst das bisherige Thun desselben in Sachen der Bestrafung Homburgs. Als der Kurfürst zu ahnen begann, daß der Prinz doch die Reiterei geführt hatte, war er zunächst „betroffen" (II, 10), dann aber gab er mit völliger Fassung den Verhaftsbefehl und ordnete die Bestellung des Kriegsgerichts an. Als dann der Spruch des Kriegsgerichts, der auf Tod lautete, gefällt war, ließ er sich, statt den Prinzen zu begnadigen, wie das Urteil selbst ihm freistellte (!), das Urteil kommen, augenscheinlich, um es durch seine Unterschrift rechtskräftig zu machen. Alles scheint darauf hinzudeuten, daß der Kurfürst dem Rechte seinen Lauf lassen will. Und doch scheint es nur so. Es hieße den Kurfürsten mit derselben Befangenheit beurteilen, wie ihn seine Umgebung beurteilt, wollte man glauben, er sei jemals im innersten Herzen entschlossen gewesen, den Prinzen erschießen zu lassen. Gewiß wäre es auch eine Erhabenheit[1]), wenn der Kurfürst seinem milden Herzen zum Trotz den, der ihm lieb ist wie ein Sohn, der aber gegen das Grundgesetz seiner Regierung verstoßen hat, hinrichten ließe. Aber eine solche Erhabenheit nach römischem Rezept ist diesem heitern Herrschercharakter völlig fremd.

Das Kriegsgericht hat gesprochen; ohne Ansehn der Person hat es auf Tod erkannt. Damit ist dem Rechte sein Recht geschehen; dem Prinzen ist das Todeswürdige seines Ungehorsams zum Bewußtsein gebracht. Nun hängt Tod und Leben des Prinzen von der Willensentscheidung des Regenten ab. Diese Willensentscheidung aber kann nicht ein Willkürakt sein, bei dem etwa persönliche Neigung oder Abneigung bestimmend sind. Vielmehr hängt der Entschluß, das Begnadigungsrecht auszuüben, oder ruhen zu lassen, bei dem Kurfürsten von staatsmännischen Erwägungen über die Folgen der Begnadigung ab. Nicht als oberster Richter, sondern als Regent und Staatsmann muß der Kurfürst entscheiden. Als Regent aber, der für die Aufrechterhaltung der Rechtsordnung im Heere und im Staate einstehn muß, legt der Kurfürst sich die Frage vor, ob nicht durch die Begnadigung der Schein entstehen könne, „dem Vaterlande gelt' es gleich, ob Willkür drin, ob drin die Satzung herrsche." Es ist nichts als die Erfüllung der ihm von seinem hohem Berufe auferlegten Pflicht, wenn der Kurfürst, unbeeinflußt durch die Neigung seines Herzens, von staatsmännischen Gesichtspunkten aus erwägt, ob die schwere Schuld des Prinzen Gnade finden oder durch den Tod gesühnt werden soll. Das Ergebnis dieser Erwägung ist beim Kurfürsten der Entschluß — den Prinzen zu begnadigen. Aber er verbirgt diesen seinen Entschluß, ja er handelt, als hätte er den gegenteiligen Entschluß gefaßt. (Beachte besonders auch die Öffnung des Grabes!). Und der Zweck dieses hochnotpeinlichen Thuns? Man würde zu niedrig von dem Kurfürsten denken, wollte man den Zweck darin suchen, daß der Prinz die Vorempfindung

[1]) Vergl. IV, 4: Natalie: „. . er faßt sich dir erhaben . . . und läßt den Spruch mitleidslos morgen dir vollstrecken."

des Todes haben und so den strafenden Ernst des Fürsten schmecken sollte. Den richtigen Fingerzeig geben uns die Anschauungen, die der Prinz über seine Gefangennahme und über seine Aussicht auf Begnadigung hegt. Zunächst ist der Prinz der Meinung, der Kurfürst spiele nur eine Rolle in antikem Stil; für ein solches Thun aber hat er nur — Bedauern. Später, als das Kriegsgericht gesprochen hat, erkennt der Prinz an, der Kurfürst habe gethan, was Pflicht erheischte; zugleich aber lebt er der gewissen Hoffnung, der Kurfürst werde nun auch dem Herzen gehorchen und ihn mit einem „heitern" Herrscherspruch begnadigen. Ja, er glaubt sogar, der Kurfürst sammle um sein Haupt nur darum die Wolken, um dann (zu seiner Lust!) strahlend wie die Sonne durch ihren Dunstkreis aufgehen zu können. Also vermutet er doch noch ein Spiel auf den Effekt hin. Endlich gewinnt er die Überzeugung von der Gefährlichkeit seiner Lage; aber erst dann, als er den Grund für eine persönliche Gereiztheit des Kurfürsten gegen ihn erkannt zu haben wähnt. Der Prinz ist also weit davon entfernt, den Gesichtspunkt zu erkennen, aus dem der Kurfürst heraus erwägt; für ihn handelt es sich darum, ob der Kurfürst begnadigen will, nicht darum, ob er begnadigen darf. Der letzte Grund aber dafür, daß dem Prinzen kein Bedenken aufsteigt, ob der Kurfürst ihn auch begnadigen dürfe, liegt in seinem unvollkommenen Schuldbewußtsein. Unvollkommen aber ist sein Schuldbewußtsein, weil er bei der sittlichen Beurteilung seiner That nicht die schweren Folgen erwägt, welche dieselbe, wenn sie ungesühnt bleibt, für die Rechtsordnung des Heeres und der Staaten haben muß. Wie weit der Prinz von einer Würdigung dieser üblen Folgen zweiter Ordnung und damit von einem kräftigen Schuldbewußtsein entfernt ist, beweist auch die Schrankenlosigkeit, mit welcher der Wille zum Leben III, 5 den Prinzen beherrscht; ein kräftiges Schuldbewußtsein würde sich hier durch seinen Widerstand gegen den Lebenswillen, ja in dem Entschluß bekundet haben, die schwere Schuld in freiem Tode sühnen zu wollen. — Wenn nun der Kurfürst mit der Begnadigung zögert, ja sogar den Schein erweckt, als wolle er dem Rechte seinen Lauf lassen, so thut er es in der Absicht, der Prinz möge im Angesicht des ihm von dem Freunde seiner Jugend verhängten Todes die ganze Schwere seiner Schuld ermessen. Diese seine Absicht erreicht er indes zunächst nicht. Erst ein neuer meisterhafter Schachzug bringt ihn ans Ziel (s. die 4. Szene).

Daß im Bisherigen die Meinung des Dichters wiedergegeben ist, soll nun exegetisch durch die Behandlung der ersten Szene und einen Vorblick auf die vierte bewiesen werden.[1]) Dem ersten Ansturm, den Natalie auf des Kurfürsten Herz macht, begegnet er mit der Frage:

---

[1]) Denselben Gang wie diese Behandlung nimmt auch die didaktische Behandlung im Unterricht. Es kommt vorerst nur darauf an, durch Hervorhebung der entscheidenden Momente die Fragen, die unsere Szene aufgiebt, scharf herauszustellen und zu beantworten. Erst wenn hier Klarheit erreicht ist, können die Schönheiten der Szene entfaltet und genossen werden.

„Weißt du, was Vetter Homburg jüngst verbrach?“ Er leitet sie also an, ihre Bitte an der Größe der Verschuldung Homburgs zu prüfen. In noch viel bestimmterer Weise wendet er sich an das eigene sittliche Urteil der Prinzessin nach dem zweiten Ansturm: „Dich aber frag' ich selbst“ u. s. w. Die Prinzessin selbst soll die Möglichkeit einer Begnadigung an den zu erwartenden Folgen derselben ermessen. Bezeichnend ist dabei das „Darf ich“ im Munde des Kurfürsten (s. o.). Als dann die Prinzessin auf die Erinnerung des Kurfürsten an „das Vaterland“ in solcher Weise erwidert hat, daß dieser erkennen muß, wie wenig sie die Frage der Begnadigung aus seinem Gesichtspunkt anzusehen vermag, da thut er die Frage, die dem Gespräche eine entscheidende Wendung giebt: „Denkt Vetter Homburg auch so?“ Eine Frage, die für den Fragenden von allergrößtem Interesse ist. Nataliens Antwort: „Der Prinz denkt nur an sich, an seine Rettung, das Schicksal der Mark ist ihm völlig gleichgiltig“ — versetzt den Kurfürsten in „äußerstes Erstaunen“. Was ist die Ursache dieses äußersten Erstaunens? Man könnte meinen, daß ein Heldenherz wie das des Prinzen so von Todesfurcht gebrochen werden könne. Indes ist es von vornherein natürlich, das Erstaunen nicht aus einem Moment der Antwort Nataliens, sondern aus ihrem ganzen Inhalt herzuleiten. Der Kurfürst ist aufs äußerste erstaunt, weil der Prinz, von Todesfurcht übermannt, nur an seine Rettung und nicht an das Vaterland denkt. Bei dieser Auffassung bleibt der Fluß des Gesprächs ununterbrochen. Daß aber dies wirklich die Ursache des Erstaunens ist, beweist die zweimalige Frage: „Er fleht um Gnade?“ Wollte der Dichter in dieser so scharf markierten Frage das Erstaunen des Kurfürsten darüber zum Ausdruck bringen, daß der Prinz zusammengebrochen sei, so hieße das doch die selbstverständliche Folge, das Flehen um Gnade, statt der bei dieser Deutung doch eben gerade das Erstaunen erklärenden Ursache, d. h. des Zusammenbruchs, einsetzen. Bei dieser Deutungsweise liegt die Fehlerquelle in der Voraussetzung der Ausleger, dem Kurfürsten sei der Zusammenbruch des Prinzen ein ebensolches psychologisches Paradoxon wie ihnen selbst. Der Kurfürst aber denkt wie — sein Dichter. Gerecht wird man der Frage, wenn man als die Quelle des Erstaunens die Thatsache selbst: „Der Prinz fleht um Gnade?“ ansieht. Außerhalb des Zusammenhangs könnte ja nun der Sinn dieser Frage recht wohl sein: „Er hat also seiner trotzigen Haltung entsagt.“ Aber abgesehn davon, daß der Prinz vor dem Kriegsgericht schwerlich jene trotzige Haltung behauptet haben wird, hat ja der Kurfürst die Erwartung ausgesprochen, es werde dem Prinzen nicht gleich gelten, ob Willkür oder die Satzung herrsche, eine Erwartung, die sich mit der Befürchtung, der Prinz könne noch weiter ihm trotzen, nicht verträgt. Ein einfacher Sinn wird gewonnen, wenn man den Grund der erstaunten Frage eben darin sieht, daß die Nachricht, die der Kurfürst von Natalie über das Benehmen des Prinzen empfängt, der von ihm über dies Benehmen gehegten Erwartung schnurstracks zuwiderläuft. Er hatte erwartet, der Prinz werde nicht so wie

Natalie denken, die den Gedanken, der Bestand des Vaterlandes könne des Geliebten Blut fordern, weit von sich abgewiesen hatte; er hatte erwartet, der Prinz werde, von der Ansicht durchdrungen, daß im Vaterland das Recht herrschen müsse, seine Schuld durch den Tod zu sühnen bereit sein. Zu solcher Erwartung durfte er, der Seelenkenner, sich durch die edle Natur des Prinzen berechtigt glauben. Und nun muß er hören, daß eben der, von dem er erwartete, er werde sein Leben für das Vaterland zum Sühnopfer hingeben, in völliger Gleichgiltigkeit gegen das Vaterland nichts als die Rettung dieses Lebens erstrebt. Der Kurfürst steht plötzlich vor einer Thatsache, die er mit keinem Gedanken erwartet hat, die seiner psychologischen Berechnung geradewegs zuwiderläuft und die ihn erkennen läßt, daß der Plan, den er mit der Verzögerung der Begnadigung verfolgt hat, mißglückt ist. Diese Thatsache stürzt den Kurfürsten plötzlich in eine Situation, in welcher es für den Herrscher, den olympisch erhabenen, gilt, seine Erhabenheit — nicht in unerschütterter Herrschaft über die Situation zu behaupten, (das wäre nicht nach Kleists Art), sondern nach Augenblicken der Verwirrung siegreich durch einen genialen Gedanken wiederherzustellen. Der Kurfürst, so sehen wir, ist von äußerstem Erstaunen ergriffen; in dieser seelischen Verfassung vernimmt er aus dem Munde der von Mitleid tief erschütterten Prinzessin das Genauere über den tragischen Zusammenbruch Homburgs. Da ergreift auch ihn Mitleid, Mitleid mit dem Prinzen und Mitleid mit der Prinzessin, und in dieser Stimmung, in der er seiner Seele nicht Herr ist, giebt er den Prinzen frei. „Verwirrt" ist der Kurfürst in diesem Augenblicke; so bezeichnet es ausdrücklich der Dichter; seine Helden, den Kurfürsten mit der Stirn des Zeus nicht ausgenommen, wohnen eben nicht in der uneinnehmbaren Burg eines unerschütterlichen Selbstbewußtseins. Auch sie haben Momente der Schwäche, aber sie sind größer als ihre Schwäche. Zu verstehen aber ist das „verwirrt" in folgender Weise: Der Kurfürst ist durch die Schilderung der Prinzessin vollends zu der Überzeugung gekommen, daß der Prinz in einer Verfassung ist, in der er nun und nimmer seine Pflicht gegen das Vaterland erfüllen kann; im Augenblick weiß er kein Mittel, um den Prinzen auf den Weg zur Pflicht hinzuleiten, und in diesem Zustande, in dem er seine Hoffnung getäuscht sieht und kein Mittel findet, um den Prinzen doch noch zu dem Entschlusse der Selbsthingabe in den Tod zu bringen, giebt er dem Mitleid nach und läßt den Prinzen frei.

Wie aber ist von der nunmehr gewonnenen Anschauung aus der weitere Verlauf der Szene zu verstehn? Das Auge fällt von selbst auf die Stelle, an welcher der Kurfürst sagt: „Wie werd' ich mich gegen solchen Kriegers Meinung setzen? ... Wenn er den Spruch für ungerecht kann halten, kassier' ich die Artikel: er ist frei!" Nimmt man diese Worte buchstäblich, so gerät man in die größten Widersprüche. Es erscheint ohne weiteres unmöglich, daß der Kurfürst den Prinzen sich selbst und dem Kriegsgericht gegenüber allen Ernstes als eine Oberinstanz anerkennt, die

das Urteil des Kriegsgerichts, das mit dem seinigen übereinstimmt, aufheben kann. Der, der das Gesetz, „die Mutter seiner Krone“ wie einen rocher de bronce stabiliert, kann unmöglich im Ernste dem Gefühl des Prinzen, das noch dazu zur Zeit im Zustande vollster Zerrüttung ist, die Machtbefugnis beilegen, einen Spruch, der (nach des Prinzen eigenem Geständnis) einfach vom Gesetz gefordert ist, für ungerecht zu erklären. Wie aber sind die Worte aufzufassen? Man vergleiche mit einander die beiden Begnadigung gewährenden Aussprüche des Kurfürsten, den in Verwirrung gethanen und den späteren. In beiden Fällen versichert der Kurfürst in feierlicher Weise, der Prinz solle frei sein. Aber während es das erste Mal eine bedingungslose Zusicherung ist, bindet der Kurfürst die Befreiung später an eine Bedingung: „Wenn er den Spruch für ungerecht kann halten“. Ferner: Zuerst ist die Befreiung ein Gnadenakt; im zweiten Falle ein Rechtsakt; denn wenn der Prinz das Urteil für ungerecht halten kann, will der Kurfürst das Urteil kassieren. Es ergiebt sich mithin: Nach jener ersten Zusicherung ist ein Gesinnungswechsel beim Kurfürsten eingetreten. Und der Grund dieses Wechsels? Der Kurfürst hatte den Prinzen in der Verwirrung freigegeben: seine Hoffnung, der Prinz werde seine Sühneverpflichtung dem Vaterlande gegenüber bereitwillig anerkennen, war ihm ja durch die Erzählung der Prinzessin zerstört worden. Unmittelbar hierauf aber faßt sich der Kurfürst; ein Gedankenblitz zeigt ihm den Weg, wie er den Prinzen doch noch dahin führen kann, wo er ihn zu sehn wünscht: er macht die Befreiung abhängig von dem eigenen Urteil des Prinzen über seine That; er setzt diesen zum Richter in eigenster Sache, zum Richter seiner selbst ein. Äußerlich angesehn, ein sehr gewagtes Beginnen! Wenn wirklich die Möglichkeit vorhanden wäre, daß der Prinz das Rechtsverfahren für ungerecht erklärte, so würde das Handeln des Kurfürsten — staatsgefährlich sein. Aber der Kurfürst schaut bis in die innersten Tiefen von Homburgs Charakter und entdeckt dort die Macht, die, in kräftiges Spiel gesetzt, den Prinzen nicht nur vor jeder Auflehnung gegen den Rechtsspruch bewahren, sondern ihn mit dem vollen Bewußtsein seiner Schuld erfüllen muß — das Rechtsbewußtsein des Prinzen. Das Mittel aber, dieses Rechtsbewußtsein zu kräftiger Wirkung zu bringen, besteht eben darin, daß der Kurfürst den Prinzen zum Richter seiner selbst einsetzt. Der Prinz wird so gleichsam sich selbst gegenüber in eine objektive Stellung gebracht; er steht sich selbst gegenüber mit der Amtswürde des verantwortlichen Richters; nun muß das Rechtsbewußtsein sprechen.

Verfolgt man nun sogleich die Bewegung der Handlung über die zweite und dritte Szene hinweg in die vierte, um hier die Wirkung der That des Kurfürsten zu verfolgen, so bestätigt sich die Richtigkeit der psychologischen Berechnung des Herrschers. Sobald der Prinz erkennt, daß der Kurfürst ihn zur Entscheidung aufruft, tritt ein Gesinnungswechsel in seiner Seele ein; auf einigen Zwischenstufen gelangt er zu der Höhe des Entschlusses, dem Kurfürsten gegenüber seine Schuld und

damit zugleich das über ihn verhängte Urteil anzuerkennen. Um die Höhenlage des Standorts zu bestimmen, den der Prinz am Ende der vierten Szene erreicht hat, beachte man ein doppeltes: 1. sein Urteil über seine That und 2. seine Stellung zu der Begnadigungsfrage. Während der Prinz vordem nur ein oberflächliches Bewußtsein seiner Schuld hatte, bekennt er jetzt: „Schuld ruht, bedeutende, mir auf der Brust"; aus diesem Schuldbewußtsein entwickelt sich ein Pflichtbewußtsein, dessen Ausdruck die Worte sind: „Mir ziemt's hier zu verfahren, wie ich soll!" Er erkennt es als seine Pflicht an, dem Kurfürsten seine Schuld einzugestehn, und zwar thut er dies mit der vollen Einsicht, daß er sich so den Weg zur Rettung verschließt. Beachte das sehr bezeichnende „Gleichviel", mit dem der Prinz auf die Versicherung der Prinzessin, der Kurfürst werde den Spruch vollstrecken, entgegnet! Also: der Prinz erfüllt seine Pflicht, angesichts des sicheren Todes. — Für seine Stellung zu dem Kurfürsten sind zunächst die Worte: „Er handle, wie er darf" bezeichnend. Der Prinz will sagen: Wenn es der Kurfürst vor seinem Gewissen verantworten kann, so mag er das Urteil an mir immerhin vollstrecken lassen; das ist seine Angelegenheit, nicht die meine; ich habe hier nur zu thun, was ich soll. Er enthält sich also jedes Urteils darüber, was der Kurfürst nach seinem Ermessen zu thun hat. Die Ergänzung zu diesem ersten Ausspruch bildet das andre Wort: „Kann er mir vergeben nur, wenn ich mit ihm drum streite, so mag ich nichts von seiner Gnade wissen." Dies Wort bezeichnet zusammen mit dem unmittelbar voraufgehenden Schuldbekenntnis die Höhe des Aufzugs. Hatte der Prinz vordem die Gnade des Kurfürsten um jeden Preis gewollt, so will er jetzt nichts mehr von ihr wissen, wenn er mit dem Kurfürsten erst darum streiten soll, ob er Anspruch auf Vergebung hat oder nicht. In wiedergewonnenem Mannesstolz weist er eine Gnade zurück, die der Kurfürst ihm nicht aus freier Entschließung gewähren mag, die er sich erst abdisputieren lassen will. In Summa: Der Prinz kann dem Kurfürsten nicht erklären, ihm sei Unrecht geschehn, und er will ihm nicht mit Gründen der Staatsraison oder mit sonst welchen Gründen die Begnadigung abringen. Den Rechtsweg verlegt ihm sein Schuldbewußtsein, den Gnadenweg sein Mannesstolz. An der Würde des Kurfürsten, der ihm sein Schicksal in seine Hand gegeben und ihn selbst zur Entscheidung aufgerufen hat, richtet sich der Prinz zur vollen Würde eines Mannes empor, der seine Schuld bekennt und Gnade nur als freie Gnade will.

Im Vorblick sei noch darauf hingewiesen, daß der Dichter seinen Prinzen im V. Aufzuge noch eine Staffel höher hinaufführt. Hoch über der Staffel, auf welcher der Prinz, um das nackte Leben zu retten, Gnade um jeden Preis erbettelte, liegt die Staffel, auf der er trotz der Gefahr, sein Leben verlieren zu müssen, jeden Versuch, die Gnade mit Gründen zu erstreiten, abweist. Noch höher wird der Prinz stehn, wenn er freiwillig aus innerer Überzeugung auf die Begnadigung verzichtet und sterben will (V, 7).

Nachdem im Bisherigen nur die entscheidenden Knotenpunkte der Bewegung der Handlung beleuchtet sind, ist nun die Aufgabe, diese Bewegung selbst durch die einzelnen Szenen zu verfolgen.

Die erste Szene ist nach Inhalt und Stimmung deutlich zweiteilig: Die entscheidende Wendung tritt mit der Frage des Kurfürsten: „Denkt Vetter Homburg auch so?“ ein. Während im ersten Teil der Szene die Prinzessin der den Dialog führende Teil ist, hat im zweiten der Kurfürst die Führung. Im ersten versucht die Prinzessin den Kurfürsten zur Begnadigung des Prinzen zu bestimmen, ohne daß ihr indes die Überredung gelänge; im zweiten Teil begnadigt der Kurfürst in der durch den Bericht Nataliens hervorgerufenen Verwirrung den Prinzen wirklich, gewinnt aber dann seine „Fassung“ wieder und schreibt dem Prinzen einen Brief, indem er ihm die Befreiung für den Fall in Aussicht stellt, daß er den Spruch für ungerecht halten könne.

Der erste Teil der Szene hat den Charakter der Überredungsszene. In demütiger Haltung und mit demütigem Wort kündigt Natalie dem Kurfürsten den Zweck ihres Kommens an. Bevor sie aber den Kurfürsten anfleht, sagt sie ihm, was die Bitte in ihrem Munde nicht bedeute und was sie bedeute. So sichert sie ihrem Flehn als einem selbstlosen größere Eindringlichkeit. Wohl begehrt sie den Prinzen; aber nicht um ihretwillen, sondern um seiner selbst willen wünscht sie ihn erhalten zu sehn. Die Liebe, die sie zu den Füßen des Herrschers Gnade erflehen läßt, ist nicht die begehrende Liebe, die nach Besitz trachtet, sondern jene Liebe, die sich des Schönen und Edlen auch aus der Ferne um seiner selbst willen freut. Auch der Prinz hatte dem Kurfürsten erklären lassen, er begehre Nataliens nicht. Aber welcher schroffe Gegensatz zwischen dieser Entsagung und der Entsagung, deren Natalie fähig ist! Der Kurfürst „mit der Stirn des Zeus“ antwortet im Stile des homerischen Zeus: „Mein Töchterchen, was für ein Wort entfiel dir!“ und erinnert die Bittflehende an Homburgs Verbrechen. Damit entfesselt er einen Strom der Beredsamkeit. Eine Fülle von Argumenten drängt sich in der Schutz- und Verteidigungsrede der Prinzessin zusammen. Die äußere Persönlichkeit des Prinzen, die nahen verwandtschaftlichen Beziehungen des Kurfürsten zu ihm, der edle Beweggrund, der den Prinzen bei der Übertretung des Gebots bestimmt hat, der glänzende Erfolg der Gesetzesverletzung, der Widerspruch, in den der Kurfürst durch die Enthauptung des lorbeergekränzten Siegers mit sich selbst geraten würde, die unnatürliche, der innersten Natur des Kurfürsten widersprechende „Erhabenheit“ eines solchen Thuns — das sind die Pfeile, die in schnellem Nacheinander die Prinzessin aus „dem Köcher“ der Rede versendet. — In seiner Antwort hält der Kurfürst die beredte Fürsprecherin des Prinzen an, auch das Contra zu erwägen, nachdem sie das Pro so herzbewegend entwickelt hat. An der Folge einer etwaigen Begnadigung läßt er sie das Bedenkliche dieser Begnadigung ermessen. Die Frage: „Für wen? Für dich?“ beweist, wie weit die Prinzessin davon entfernt ist, die Lage

der Dinge vom rechten Augenpunkte aus zu sehn. Als der Kurfürst sie dann zwingt, in der Richtung seines Blicks zu sehn, ist sie weit davon entfernt, das zu sehn, was sie sehn soll; nicht auf ein in Trümmer sinkendes, sondern auf ein immer fester und schöner sich ausbauendes Vaterland eröffnet sich ihr der Ausblick. Sie ist keine Schwarzseherin, sondern eine Hellseherin, welche Brandenburgs Größe prophetischen Blicks erschaut. Das Recht aber für solche Hoffnung giebt der Baugrund, den eben der Kurfürst für den brandenburgischen Staatsbau gelegt hat. Wahrlich eine sehr glückliche captatio benevolentiae! Ein solcher Bau bedarf nicht das Blut des Prinzen als Bindemittel. Noch kühner als der Ausblick in die Zukunft des brandenburgischen Staates ist die Behauptung der Prinzessin, die Umstoßung des Urteils, die dem Kurfürsten als „Unordnung“ erscheine, sei in Wahrheit „die schönste Ordnung“: neben und über dem strengen Kriegsrecht sollen nach der Prinzessin Meinung auch die lieblichen Gefühle (hier: die freiwaltende Gnade) herrschen.

In dem zweiten Teile der Szene erfährt der Kurfürst völlig unvorbereitet, daß der Prinz, den er von der vollen Erkenntnis der Staatsgefährlichkeit seiner That durchdrungen wähnt, unter dem lähmenden Banne des Willens zum Leben nichts als Rettung denkt. Diese Nachricht versetzt den Kurfürsten in „äußerstes Erstaunen“; und in der Verwirrung giebt er ihn frei. Angesichts der äußersten Fassungslosigkeit des Prinzen muß er darauf verzichten, denselben erst dann zu begnadigen, wenn er die ganze Folgenschwere seiner Schuld anerkannt hat. Gegenüber der Fassungslosigkeit des Prinzen verliert er selbst für kurze Zeit die Fassung. Für kurze Zeit — denn alsbald faßt er sich wieder. Nicht auf dem Wege eines Glied für Glied dem bewußten Denken angehörenden Denkvorgangs, sondern mittelst eines Genieblitzes gewinnt er die Fassung zurück. Will man im Verlauf der Szene den Zeitpunkt dieser plötzlichen Erleuchtung genau bestimmen, so sucht man ihn am besten hinter den Worten: „Er ist begnadigt“. Der Gedankenstrich hinter diesen Worten würde die Stelle bezeichnen, an der den Geist des Kurfürsten die plötzliche Erleuchtung überkommt. Von jetzt an ist das Spiel des Kurfürsten ein „Spielen“. Er giebt zwar noch auf die Frage Nataliens eine unbedingte Zusicherung („Du hörst“); in seinem Geiste aber hat er bereits den Gedankenvorbehalt, den er der späteren eidlichen Versicherung auch ausdrücklich beifügt: „Wenn er den Spruch für ungerecht kann halten“. Dieser Bedingungssatz ist aber, von der Anschauung des Kurfürsten aus betrachtet, irreal, da der Herrscher der Meinung ist, das Rechtsgefühl werde den Prinzen zur Anerkennung seiner Schuld zwingen. Natalien ist die entscheidende Wendung von unbedingter zu bedingter Begnadigung entgangen; erblaßt sie doch später, als sie aus dem Briefe des Kurfürsten von der dem Prinzen gestellten Bedingung hört (Sz. 4). Sie durchschaut zwar die Beweggründe des Kurfürsten nicht, aber ihr Gefühl vom Kurfürsten sagt ihr, daß er ihrer nicht spotten werde. Der Kurfürst aber giebt ihr noch

einmal die bedingte, von ihr allerdings nicht als bedingt erkannte Zusicherung der „Rettung“: „Gewiß, mein Töchterchen, gewiß; so sicher, als sie in Vetter Homburgs Wünschen liegt.“ Für ihn, den Kurfürsten, heißt das allerdings das Gegenteil von dem, was Natalie glaubt. —

Der hier gegebenen Auslegung wird man gewiß von mancher Seite mit „Ehrenrettungen“ des Kurfürsten entgegentreten. Man vergesse bei diesen Rettungen aber nicht, daß man nicht den geschichtlichen, sondern den Kleistschen Kurfürsten, d. h. den Blutsverwandten Hermanns, des Cheruskers, zu retten hat; Hermanns, der so souverän mit den deutschen Fürsten und mit Thusnelda „spielt“, der seiner Gattin das Leben des Ventidius schenkt, obwohl er bereits das Mittel in der Hand hat, Thusneldas schonende Liebe in vernichtenden Haß zu wandeln. Man vergesse auch nicht, daß beim Kurfürsten in unserer Szene wie allezeit vorher hinter dem Wunsche, den Prinzen zur Abweisung der Gnade zu bringen, unerschüttert der Entschluß der Begnadigung steht. Das Spiel unserer Szene ist für den Kurfürsten schließlich nichts als ein Vordergrundspiel.

Ihrem ersten Teile nach gehört unsere Szene zum Typus der Überredungsszene; das Eigenartige dabei ist allerdings, daß der Kurfürst (was freilich nur der Schauspieler durch sein Spiel andeuten kann) im Grunde seines Herzens zu eben dem längst entschlossen ist, wozu ihn die Prinzessin überreden will. Auch in unserer Szene haben wir also eigentlich nicht jene dem „dramatischen Drama“ eigene Grundstellung der handelnden Personen zu einander, die man mit der Formel „Wille gegen Wille“ auszudrücken pflegt. Der zweite Teil der Szene weicht von dem Typus der Überredungsszene völlig ab. Die Bewegungen in der Seele des Kurfürsten vollziehen sich zwar in Folge von dem, was Natalie erzählt; aber ohne ihre Absicht und ohne daß sie den psychologischen Hergang versteht. In dem zweiten Teile der Szene thut der Kurfürst das, wozu ihn Natalie vorher überreden wollte, aber nicht weil er überzeugt wäre, sondern weil er die Vorbedingung für unerfüllbar hält, die er vor der Verlautbarung der Begnadigung erfüllt sehn wollte (s. o.). Bald allerdings faßt er sich wieder und findet den Weg, auf dem er das Ziel seiner Wünsche (die volle Schulderkenntnis des Prinzen) doch noch erreichen kann. So gehört die Szene nach ihrem zweiten Teile zu dem Szenentypus, den Kleist darum so bevorzugt, weil er mit dem Prinzip seiner dramatischen Kunst so eng zusammenhängt. Entfaltung der Charaktere in der Wechselwirkung von handelnder Person und Lage wurde bereits oben als Wesensmerkmal in Kleists dramatischem Schaffen bezeichnet. Im zweiten Teile unserer Szene wird der Kurfürst zunächst in eine Lage gebracht, die ihn überrascht, dann aber faßt er sich und wird so zum Herrn der Lage. Eigenartig ist bei der Gestaltung der Szene noch dies, daß die Partnerin das Geschehen in der Seele des Partners nicht versteht. Soviel über Spiel und Gegenspiel in unserer Szene.

Vergleicht man die Reden der beiden Spielenden, so fällt der

Gegensatz auf zwischen der Fülle, mit der die Prinzessin ihre Gedanken und Empfindungen ausspricht, und der Wortkargheit, die für die Sprechweise des Kurfürsten bezeichnend ist. Die Rolle des Kurfürsten fordert vom Schauspieler ein kommentierendes Spiel; ohne solches Spiel ist die Rede des Kurfürsten der Mißdeutung und zwar einer sehr gefährlichen Mißdeutung ausgesetzt. Durch sein Spiel hat der Vertreter der Rolle dafür zu sorgen, daß der Seelenzustand der Verwirrung sich unzweideutig darstellt; ebenso muß er dann das Aufblitzen des genialen Gedankens scharf bezeichnen, der dem Kurfürsten die Herrschaft über die Situation zurückgiebt. Auch das Spiel im Anfang der Szene verlangt große Kunst, es ist insofern ein Doppelspiel, als der Schauspieler einerseits in Natalie keinen Zweifel an dem Ernst seiner Bedenken gegen eine Begnadigung aufkommen lassen darf, andrerseits aber auch dem unbefangenen Zuschauer die Aufklärung schuldig ist, daß hinter den ernsten Bedenken bereits der heitere Entschluß zur Begnadigung steht. Auch nachdem der Kurfürst sich gefaßt hat, ist das Spiel für den Schauspieler nicht leicht. Es ist seine Aufgabe, den Übergang von bedingungsloser zu bedingter Begnadigung, den die befangene Prinzessin nicht bemerkt, für den Zuschauer deutlich genug herauszustreichen. Die Sprechweise des Kurfürsten trägt im Anfang und im Schluß der Szene den Stempel der Ruhe, welche die Überlegenheit und die Herrschaft über die Situation verleiht. Es ist, so zu sagen, etwas Olympisches in seinem Reden. Daß diese Ruhe nicht die Ruhe des Phlegmas ist, beweist das Mittelstück der Szene, in dem die Ruhe lebhafter Erregung weicht. Man beachte besonders die Häufung der Fragen: „Nein, sag: er fleht um Gnade? Gott im Himmel, was ist geschehen, mein liebes Kind? Was weinst du? — Du sprachst ihn? Thu mir alles kund! Du sprachst ihn?" Wie merkt man aus dieser Häufung den hohen Grad der Spannung!

Natalie wird durch die Notlage des Geliebten über sich hinaus getrieben; sie handelt selbständig und entfaltet klug die Beredsamkeit ihres Geschlechts. Echt frauenhaft ist ihr Denken und ihr Reden. Frauenhaft ist z. B. die Sicherheit, mit der sie ihre Hoffnungen und Meinungen ausspricht. Die Staatsraison ist ihr zunächst ein ganz fremder Gesichtspunkt, aber als sie der Kurfürst dazu zwingt, auch die Forderung der Staatsraison zu bedenken, steht sie nicht an, aus Staatsraison über dem Standpunkt des Kurfürsten einen Standpunkt einzunehmen, von dem ihr das, was der Kurfürst Unordnung nennt, als schönste Ordnung scheint. Aus Staatsraison wird sie der Anwalt der „lieblichen Gefühle". Besonders bezeichnend für ihr frauenhaftes Empfinden ist die Personifikation des Fehltritts („O dieser Fehltritt, blond, mit blauen Augen" u. s. w.). Ihr Denken löst so wenig den Fehltritt von der Person dessen, der gefehlt hat, ab, daß sie den Fehltritt mit all den persönlichen Reizen des Prinzen ausgestattet sieht. Der Fehltritt ist ihr nicht eine plumpe, von der Persönlichkeit des Prinzen losgelöste Thatsache, der Fehltritt ist der Prinz selbst. Die ganze Zartheit des in ihrer Liebe stolzen Mädchens

spricht sich in dem Zaudern vor dem Bericht über den kläglichen Zusammenbruch des Prinzen aus. Und wiederum: Wie zeugt es dann von zarter Empfindung, daß sie in dem Sturz des Prinzen, so unerhört er scheint, doch nichts als das Geschick der Gattung sieht: „Ach, was ist Menschengröße, Menschenruhm!"

Ein reiches Stimmungsleben entfaltet sich in unserer Szene. Daß die Szene auf den richtigen Grundton gestimmt wird, dafür hat, wie bereits bemerkt ist, vor allem der Darsteller des Kurfürsten Sorge zu tragen. Er würde die Stimmung der Szene verderben, wenn er etwa in den Entgegnungen auf die fürbittenden Worte der Prinzessin tragische Accente wählte. Der Grundton ist, wenn ich so sagen soll, freundlicher Ernst.

Die zweite Szene trägt ausgesprochenermaßen den Charakter der Vorbereitungsszene; sie ist weniger um ihrer selbst willen als um des V. Aufzugs willen da. Von besonderem Interesse ist der Entschluß der Prinzessin, mittelst einer widerrechtlich im Namen des Kurfürsten gegebenen Ordre Kottwitz und sein Regiment nach Fehrbellin zu bringen. Die Skrupellosigkeit im Gebrauch der einem guten Zweck dienenden Mittel, die auch anderen Personen Kleists eigen ist, erscheint hier als ein Merkmal im Charakter der zum ersten Male selbständiges Handeln wagenden Prinzessin.

Szene 3 und 4. Müde Reflexion kennzeichnet den Monolog des Prinzen. Der leidenschaftliche Sturm in seiner Seele ist vertobt; auch die Hoffnung, die der Entschluß der Prinzessin eben noch in ihm wachgerufen hatte, bewegt ihn nicht mehr. Im ersten Teile des Monologs reflektiert der Prinz über das Wort des Derwisches; den Stoff der Reflexion entnimmt er der eigenen Lage. Beachtenswert ist dabei, daß der Prinz auch sein äußeres Thun in seine Reflexion verwebt („Ich will auf halbem Weg mich niederlassen"). Den Schluß des Monologs bildet eine gläubig-ungläubige Betrachtung über die jenseitige Welt: er glaubt an das Dasein einer schöneren Welt, von der „man sagt", sie existiere; aber er glaubt nicht, daß sie für ihn da ist, denn das Auge, das diese Welt erblicken soll, modert. Die vierte Szene ist ein Meisterstück; auf die Feinheit der Anlage und der psychologischen Entwicklung angesehen, die schönste im Pr. v. H. und eine der schönsten in der gesamten deutschen Dramenlitteratur. Für die Darsteller des Prinzen und der Prinzessin ist die Szene, eine echte „Spielszene", im höchsten Maße wegen des feinen Spiels der Affekte dankbar. Wendet sich auch das Hauptinteresse den Vorgängen in der Seele des Prinzen zu, so erregt doch auch die Prinzessin das lebhafteste sympathische Interesse. In dem Ablauf der Empfindungen des Prinzen bildet die zweite Lesung des Briefes einen deutlichen Einschnitt; der Höhepunkt im Spiel des Prinzen liegt am Schluß. Während beim Prinzen der Übergang von Empfindung zu Empfindung mehr stetig und vermittelt ist, zeigt das Empfinden der Prinzessin zweimal starken Stimmungswechsel. Die Freude über die frohe

Botschaft, die sie dem Prinzen zu bringen glaubt, weicht bei dem Anhören des Briefes jähem Erschrecken. Von jetzt an wird ihr Spiel von mitleidender Angst um den Prinzen beherrscht, der sich nicht zu den „zwei" Befreiung bedeutenden Worten entschließen mag. Diese Angst steigert sich zu mitleidendem Schrecken, als der Prinz den Brief zum zweiten Male liest („O Gott der Welt, jetzt ist's um ihn geschehn!"). In die Angst um den Geliebten aber mischt sich dann, als dieser sich weigert, dem Kurfürsten zu schreiben, ihm sei Unrecht geschehn, Rührung. Dann noch ein gesteigertes Erschrecken angesichts der vollendeten Thatsache des Briefs. Endlich aber faßt die Prinzessin sich heldenhaft und erhebt sich zu todtrotzender Freude am Entschluß des Prinzen.

Dem Charakter nach gehört unsere Szene dem Typus der Überredungsszene an. Doch weicht sie von der gewöhnlichen Form, in der dieser Typus sich darstellt, insofern ab, als die Prinzessin im ersten Teile der Szene nicht sowohl das Interesse hat, durch Aufreihung von Gründen, also durch Einwirkung auf das Denken, den Willen des Prinzen zu lenken, als vielmehr den Prinzen, ehe er seine Lage durchdenkt, mittelst Erregung seiner Empfindungen zur That zu drängen.

Der Verlauf der Handlung im einzelnen. Als der Prinz von seiner Befreiung hört, ist es ihm, als wenn er träumte. Befangen in Todesgedanken, wie er ist, kann er die frohe Kunde nicht für Wirklichkeit halten. Er liest den Brief des Kurfürsten vor. Natalie erkennt sofort die gefährliche Lage, die dieser Brief schafft, und „erblaßt". Der Prinz aber sieht nach der Vorlesung, ganz bezeichnend für seine Geistesart, die Prinzessin „fragend" an. Er versteht und versteht nicht, was er liest; er versteht, insofern ihm der grammatisch-logische Sinn des Satzes klar ist; er versteht nicht, insofern er beim Lesen kein Verständnis der Lage gewonnen hat, in die ihn der Brief versetzt. Natalie, die den Ernst der Lage überschaut, zwingt sich zu einem Spiel, das dem Prinzen ihre Angst vor dem nicht verrät, was ihr jeder Augenblick bringen kann. Wieder ein Doppelspiel! Im Herzen tödliche Angst, legt sie in ihre Stimme und ihre Worte den Ausdruck plötzlicher Freude. Dann drängt sie eilfertig den Prinzen zum Schreiben. Der Prinz weilt noch bei dem Schriftstück und fragt nach der Unterschrift. Nach kurzem Bescheid sucht sie den Ausdruck ihrer Freude durch den Wiederhall im Herzen ihrer vertrauten Hofdame zu verstärken. Zugleich aber giebt sie einen Befehl, der erkennen läßt, wie sehr sie das Schreiben des Prinzen beschleunigen möchte. Der Prinz, immer noch mit dem Briefe beschäftigt, will sich die Bedingung, an die der Kurfürst die Begnadigung gebunden hat, wiederholen, und zwar nicht etwa, weil er jetzt bereits stutzig würde; die Wiederholung würde rein gedächtnismäßig sein. Noch ehe er aber ausgeredet hat, unterbricht ihn die Prinzessin, um ihn von der gefährlichen Stelle wegzulocken; dann nötigt sie ihn zum Sitzen und will ihm diktieren; so meint sie, es hindern zu können, daß der Prinz sich seines Thuns bewußt wird. (Man beachte in unserer Szene auch das äußere Handeln der Personen

sowie das Mienenspiel; in beiden gewinnen die seelischen Vorgänge anschaulichen Ausdruck. Hierher gehört es z. B., daß die Prinzessin dem Prinzen den Stuhl hinrückt). Der Prinz will den Brief noch einmal überlesen, nicht weil er irgendwie an der ihm vom Kurfürsten gesetzten Bedingung stutzte, sondern nur, weil er immer noch über den Inhalt nicht völlig klar ist. Natalie aber handelt, redet und mahnt jetzt mit einer gewissen Gewaltthätigkeit: sie reißt dem Prinzen den Brief fort, erinnert ihn schonungslos an die gähnende Gruft und befiehlt: „Sitzt und schreibt!" Der Prinz, der noch vor kurzem vor der Gruft wie vor einem Raubtier gezittert hat, lächelt jetzt, als ihn Natalie mit der Gruft schreckt: seine Seele kann jetzt den Todesgedanken ertragen, soweit sie auch noch von heldenhafter Todesverachtung fern ist. Vergl. Sz. 3. Indes setzt er sich und nimmt eine Feder. Sein Zögern erregt die Prinzessin, und sie droht mit ihrem Zorn. Endlich schreibt der Prinz. In der Pause während seines Schreibens keimt frohe Hoffnung im Herzen der Prinzessin. Da — zerreißt der Prinz den angefangenen Brief und stürzt damit die Prinzessin in neue Angst. „Eines Schuftes Fassung, keines Prinzen" — so kritisiert der Prinz seinen Brief. Eine Wendung, wenn auch noch nicht die entscheidende, ist im Herzen des Prinzen eingetreten. Hatte er in der ersten Szene völlig fassungslos mit keinem Gedanken an die Aufrechterhaltung seiner persönlichen Würde gedacht, so empfindet er jetzt bereits das lebhafte Bedürfnis nach gefaßter, würdiger Haltung. — Die entscheidende Wende im Benehmen des Prinzen tritt ein, nachdem er den Brief des Kurfürsten erhascht hat. Das nochmalige Lesen bringt den Prinzen zum vollen Verständnis des entscheidenden Moments im Brief. „Betroffen" steht er vor der Thatsache, daß der Kurfürst ihn selbst zur Entscheidung aufruft.

Die Wirkung des genialen Schachzugs, den der Kurfürst gethan hat, bekundet sich zunächst in der Bewunderung des Prinzen für das Thun des Kurfürsten („Recht wacker, in der That, recht würdig! Recht, wie ein großes Herz sich fassen muß!"). Der Prinz empfindet mit Stolz, daß der Kurfürst ihn selbst zum Richter in eigener Sache eingesetzt hat. War er vorher entschlossen zu schreiben, so will er jetzt, als Natalie wieder in ihn dringt, die Sache bis morgen überlegen. Als aber Natalie den Grund für diese Wendung hören will, da offenbart es sich, daß er das, was von ihm verlangt ist, nicht schreiben kann; ja er droht der Prinzessin bereits mit dem Entschluß, daß er das Gegenteil von dem schreiben will, was er, um seine Freiheit wiederzugewinnen, schreiben muß. Ein sehr feiner Zug, diese Drohung. Sie läßt zwar noch nicht erkennen, was der Prinz thun wird; aber man sieht doch, wohin ihn die erste Stimmung treibt. Hat der Prinz zuerst den Brief vertagen wollen und zuzweit gedroht, er werde ihn sofort schreiben, wenn Natalie ihn zwinge, so zeigt drittens sein „Sinnen" über den Inhalt des Briefes, daß er den Entschluß nicht nach seinem Belieben vertagen kann. Der Prinz hat die Feder ergriffen; da versucht die Prinzessin noch einmal ihm den Entschluß zu entwinden, indem sie ihm unter heiliger Beteuerung

versichert, daß sein Entschluß für ihn den Tod bedeutet. „Gleichviel" — lautet die Antwort, die in ihrem Lakonismus deutlicher als lange Tiraden besagt — nicht, daß der Prinz sich jetzt der Todesfurcht zu erwehren vermag, sondern daß er einen Standort erreicht hat, auf dem für ihn die Frage, ob er sterben muß oder nicht, nicht in Betracht kommt. Er steht unter dem Machtgebot des kategorischen Imperativs, der Pflicht („Mir ziemt's hier zu verfahren, wie ich soll"). Sein Handeln ist nicht mehr durch den Ausblick auf den Erfolg bedingt. In schnellem Zeitmaß läuft jetzt das Handeln des Prinzen ab: Schreiben, „Schließen", Couvertieren und Siegeln, Absendung des Briefes — das folgt einander ohne Verzögerung. Dabei bringt der sinnenfällige Charakter der einzelnen Handlungen die Entschlossenheit des Prinzen auch äußerlich zur Anschauung. Am Ende des II. Aufzugs fühlte der Prinz nichts von Schuldbewußtsein; im III. Aufzuge regt sich das Schuldbewußtsein, die Schlußworte des Prinzen in unserer Szene bekunden den völligen Durchbruch des Schuldbewußtseins. Im III. Aufzuge hatte der Prinz die Begnadigung um jeden Preis gewollt; jede Bedingung war er bereit gewesen zu erfüllen. Jetzt will er nichts von der Gnade wissen, wenn er erst mit dem Kurfürsten darum streiten soll. So stellt der Prinz durch eigene Kraft seine ganze Menschenwürde wieder her. Er zieht auch die Prinzessin über alle mitleidende Angst hinweg zur Heldenhöhe empor. Die Entsendung des Grafen Reuß bereitet auf die letzte Hauptstufe der Handlung vor.

Die vierte Szene ist reich an Spannung; und zwar ist die Spannung auf einen einzigen Punkt gerichtet, auf das Antwortschreiben des Prinzen. Erst der letzte Teil der Szene bringt die Entscheidung in raschem, kräftigem Zuge. Zunächst führt der Dichter die Handlung in der Richtung, die von dem schließlichen Ziele gradewegs abführt; da der Prinz diesen Weg ohne volles Bewußtsein geht, die Niederschrift des Briefes aber kaum möglich ist, ohne daß er zu vollem Bewußtsein gelangt, so erwartet man mit der Prinzessin jeden Augenblick die Entscheidung. Als der Prinz dann seine Lage erkannt hat, verschmäht es der Dichter, in jäher Wendung die schließliche Entscheidung sofort eintreten zu lassen, vielmehr schaltet er erst noch einige Verzögerungen ein. Auf einigen Stufen führt er den Prinzen zur Heldenhöhe empor. Er erreicht dadurch, daß wir in der Situation heimisch werden.

Mit ihrer Spannung, ihren Steigerungen, ihren Höhen, mit ihrem kräftigen Affektenspiel ist unsere Szene, wie bereits bemerkt, eine bühnengerechte Szene im vollsten Sinne. Unterstützt wird die Bühnenwirksamkeit noch durch die Fülle äußerer Handlungen. Auch ohne daß man hört, ist man über den Fortgang der Szene durch diese Handlungen unterrichtet. Man beachte namentlich die Bedeutung der beiden Briefe, von denen der eine der Ausgangspunkt, der andere der Zielpunkt der Handlung ist. Unsere Szene bestätigt, was schon oft gesagt werden mußte, daß Kleist, hierin der echte dramatische Dichter, seine Personen so leibhaftig gegenwärtig

hat, daß er nicht nur über die in ihnen ablaufenden Gefühlsvorgänge, sondern auch über ihr Gehn und Stehn, über ihren Gesichtsausdruck u. s. w. jeden Augenblick Rechenschaft geben kann. Leicht freilich ist unsere Szene offenbar nicht zu spielen; vor allem wegen der großen Knappheit der Sprache, die besonders in der Rolle des Prinzen auffällig ist. Einen interessanten Gegensatz zu dieser Knappheit bietet die zerflossene Breite der Rede des Prinzen in der 5. Szene des III. Aufzugs: dort charakterisiert die Rede die innere Fassungslosigkeit, hier kennzeichnet sie die wiedergewonnene Festigkeit. Für einen rhetorisch veranlagten reflexionssüchtigen Dichter würden die einzelnen Momente der Handlung, namentlich im 2. Teile der Szene, ausgiebigen Stoff zu längeren Reden geboten haben. Der Kleistsche Prinz sagt nicht mehr, als was zum Verständnis der Vorgänge in seiner Seele unbedingt erforderlich ist.

Von den Charakteren nimmt zunächst der Prinz das Interesse in Anspruch. Im III. Aufzug stand der Prinz völlig unter dem Banne des Willens zum Leben. Man sah hier, um die Schillersche Ausdrucksweise zu gebrauchen, das Sinnenwesen an ihm tief und heftig leiden; er stand fassungs- und haltlos in dem Sturme, der seine ganze sinnliche Natur aufregte. Kleist „legitimierte" seinen Helden in einer Weise als empfindendes Wesen, wie es vor ihm kein Dichter gewagt hat. In unserem Aufzuge folgt nun „der Darstellung der leidenden Natur" die „Darstellung des moralischen Widerstandes gegen das Leiden". Der Prinz hat das volle Bewußtsein, daß er mit zwei Worten sich retten kann; aber er schreibt sie nicht, weil ihn das Schuldbewußtsein daran hindert. Voll Seelenstärke handelt er nach dem Pflichtgebot und beweist so seine Freiheit gegenüber seinem Triebleben. Um wieder die Schillerschen Ausdrücke einzusetzen: der ethische Mensch empfängt in ihm vom physischen das Gesetz nicht. So stellt sich in ihm das Erhabene der Fassung dar. Im V. Aufzuge geht er noch über diese Stufe hinaus, indem er sich entschließt, die übertretene Pflicht durch freiwilliges Leiden zu büßen (das Erhabene der Handlung). — Beachtenswert ist, daß Kleist die beiden Zustände heftigsten sinnlichen Leidens und der moralischen Wiedererhebung nicht unvermittelt nebeneinander stellt, sondern sie zunächst durch den Zustand müder Gleichgiltigkeit, sodann durch die Reihe seelischer Vorgänge, die auf die erste Lesung des Briefes folgen, von einander trennt. — Der Prinz charakterisiert sich in unserem Aufzuge zunächst nach seiner sittlichen Natur. Er war, von keinem sittlichen Gefühle geschützt, ein Raub der Todesfurcht; der Trieb der Selbsterhaltung beherrschte ihn souverän. Jetzt stellt er seine Würde wieder her, indem er sein ganzes inneres Wesen von dem Einfluß des Naturtriebes befreit. Der Kurfürst hat den Prinzen zum Richter seiner selbst gemacht und dadurch in ihm das Gewissen, das Rechtsbewußtsein zu freier Wirksamkeit entbunden. Das Gewissen erweist sich in der Auffassung der Schuld als ein unbestechlicher Richter, der keiner Beeinflussung durch den Naturtrieb unterliegt. Ebenso wie das sittliche Urteil vom Naturtrieb unbeeinflußt

bleibt, so auch das sittliche Handeln. Denn nachdem der Prinz seine Schuld erkannt hat, steht er nicht an, sie auch zu bekennen und damit nach seiner Überzeugung sich selbst das Todesurteil zu sprechen.

Auch die psychische Natur des Prinzen empfängt durch unsere Szene eigenartige Beleuchtung. Charakteristisch ist zunächst die Stimmung des Monologs. Der furchtbare Anfall, in dem der Lebenswille den Prinzen um jede Würde gebracht hat, ist vorüber. Die müden Reflexionen des Prinzen bekunden die geringe Kraft, mit der jetzt der Lebenswille gegen die drohende Gefahr der Vernichtung ankämpft. Daß es sich hier aber nicht um die Ruhe der Erschlaffung, um eine Pause zwischen zwei Anfällen handelt, dafür spricht die Stimmung, mit der Homburg von seiner Befreiung hört. Kein Aufschrei des Entzückens verrät Freude über das plötzlich in seine Seele einströmende Lebenslicht. Der Zweifel: „Es ist nicht möglich" zeigt, daß der Geist des Prinzen nicht mehr unter der Gewaltherrschaft des Lebenswillens steht. Jetzt vermag er bereits zu lächeln, wenn Natalie ihn mit der offenen Gruft schrecken will. Es ergiebt sich: der Zusammenbruch des Prinzen war die Folge einer krankhaften und zwar akuten Überreizung des Lebenswillens; sobald der Reiz seine anfängliche Reizkraft eingebüßt hat, kehrt die Seele des Prinzen von selbst in ihre gesunde Verfassung zurück. Nicht durch Anwendung moralischer Hebel, sondern von selbst gelangt sie wieder in ihre Gleichgewichtslage. — Bezeichnend für die geistige Natur des Prinzen ist die erste Lesung des Briefes. Er liest, als läse er nicht. Sowie er beim Anhören des Schlachtbefehls nur Worte hört, so liest er offenbar hier nur Worte, die sein Gedächtnis festhält, ohne daß er ihren Sinn verstanden hat; die Vorstellung, daß er befreit ist, umfängt ihn traumartig, und so bleibt das Gelesene unverstanden.

Während sich dem Prinzen in unserem Aufzuge die Sympathie des Zuschauers gern zuwendet, hat man bei dem Kurfürsten erst etwas zu überwinden, ehe man ihm die Sympathie entgegenbringen kann, die Kleist für diese Lieblingsgestalt seiner schaffenden Phantasie offenbar beansprucht. Zwar daß sein Kurfürst nicht immer in starrer Erhabenheit oder mit ironischem Überlegenheitsgefühl Herr der Situation bleibt, sondern überrascht und verwirrt ist, das wird jedem Feinde unlebendiger Historienmalerei willkommen sein. Anders steht es mit dem Ungeraden in seiner Handlungsweise. Man würde damit einverstanden sein, daß der Kurfürst seine letzte Entscheidung in Sachen des Prinzen in undurchdringliches Dunkel hüllte; man ist weniger geneigt, sich einen Kurfürsten gefallen zu lassen, der planmäßig über seine letzte Absicht täuscht, der den Schein erweckt, er werde den Prinzen hinrichten lassen, während er bei sich zur Begnadigung entschlossen ist. Der Ausblick auf das pädagogische Ziel hilft über das Mißbehagen an dem unpädagogischen Mittel nicht weg. Dies Gefühl steigert sich noch in der ersten Szene durch die List, mit welcher der Kurfürst der Prinzessin durch seinen genialen Einfall die Zusage der Begnadigung unter den Händen wegeskamotiert. Bei aller

Bewunderung für die feine psychologische Rechnung des Kurfürsten erinnert sein Thun doch mehr als angenehm an den „staatsmännischen Barbaren" Hermann. Unwillkürlich fühlt der Leser hierbei den Trieb, dies und das wegzuerklären und etwa zu leugnen, daß der Kurfürst die Absicht, den Prinzen zu begnadigen, nicht von Anfang an gehabt habe. Aber — der Kurfürst ist und bleibt ein Kleistscher Held, d. h. ein Charakter, der seine Überlegenheit auch im Spielen mit Sachen und Menschen beweist.

Seine Kunst, die Charaktere in Lagen hineinzurücken, in denen sich die Seite ihres Wesens offenbart, die sich nach ihrer Stellung im Personensystem offenbaren soll, beweist Kleist aufs glücklichste in unserer Szene. Den Prinzen, der sich selbst wiederfinden soll, bringt er in eine Szene, in der er über Sein oder Nichtsein selbst entscheiden muß; den Kurfürsten, den er als den erhabenen Schützer des Gesetzes darstellen will, stellt er plötzlich vor eine Situation, in der er auf die Genugthuung, die er dem verletzten Gesetze geben will, verzichten zu müssen glaubt. Die Prinzessin endlich, das liebende, heldenhafte Mädchen, läßt das, was in ihr ist, in zwei Szenen erkennen, von denen die erste ihre Liebe im Kampf mit dem Kurfürsten, die zweite ihre Liebe im Kampf mit dem Prinzen und im Kampf mit sich selbst zeigt. Am Schluß der Szene erstrahlt die Prinzessin im Glanze der heldenhaften Liebe.

V. Aufzug.

Der V. Aufzug zerfällt nach den Schauplätzen und dem Verlauf der Handlung in zwei Szenengruppen: Sz. 1—9 und Sz. 10—11. Die erste Szenenfolge stellt eine Reihe von Situationen dar, in denen der Kurfürst im Spiel mit seinen Offizieren immer glänzender und erhabener als Herr der Lage heraustritt. Er ist der Held dieser Szenenfolge. Das bedeutendste Moment in dem Verlauf der Handlung ist allerdings die Willenserklärung des Prinzen, mit seinem Tode seine Schuld sühnen zu wollen. Erscheint diese Erklärung des Prinzen auch zunächst nach dem Zuge der ganzen Handlung als ein Machtmittel in der Hand des Kurfürsten, mittelst dessen er den Widerspruch seiner Offiziere niederdrückt, so hebt sie sich doch andrerseits zu größter Selbständigkeit aus der Umgebung heraus, zumal da der Prinz in selbständigem Spiel weit über das hinausgeht, was der Kurfürst von ihm erwartet hat. Innerhalb der ersten Szenenfolge stehen zunächst die 1., 2. und 3. Szene in engerem Zusammenhang. In den Szenen von der 5. Szene an steht der Kurfürst im Gegenspiel mit seinen Offizieren; sie sind daher unter dem dramatisch-technischen Gesichtspunkte als Einheit anzusehn. Sz. 4 ist eine Art Vorszene; die 9. Szene bringt die plötzliche Wendung im Spiel des Kurfürsten, indem er den Prinzen begnadigt. In den Szenen 5—7 siegt der Kurfürst über den Widerspruch seiner Offiziere. Die 8. Szene läßt den Entschluß des Prinzen als vollkommen unerschütterlich erscheinen; sie dient dazu, das Spiel des Prinzen kräftig aus dem Zusammenhang herauszuheben. — Die beiden letzten Szenen des Aufzugs gehören dem Prinzen.

In der 10. Szene eröffnen die Worte des Prinzen den Einblick in eine Seele, in welcher der Wille zum Leben schweigt. Die letzte Szene endlich hebt den Prinzen wieder auf die Gipfelhöhe des Lebens, auf die er sich vordem geträumt hatte und von der er sodann herabgestürzt war. — Der Übergang vom IV. zum V. Aufzug ist wieder sehr leicht: vergleiche die letzten Worte des IV. und die ersten Worte des V. Aufzugs. Ebenso leicht ist der Übergang zwischen den beiden Szenengruppen des V. Aufzugs.

Sz. 1—3. Im Anfang der ersten Szene steht der Kurfürst vor einer Thatsache, die ihm völlig unerwartet kommt, und der er nach Lage der Dinge nur eine schlimme Deutung geben kann: Kottwitz ist mit seinem Regiment in der Stadt angekommen. Der Kurfürst ist höchlich verwundert („Kottwitz? Mit den Dragonern der Prinzessin? Hier in der Stadt?"); aber bei aller Verwunderung beherrscht er sich vollkommen und läßt kein Zeichen der Beunruhigung erkennen. Ebensowenig bringt ihn die zweite Thatsache, daß seine gesamte Generalität sich auf dem Stadthaus versammelt hat, außer Fassung; ja, er erlaubt sogar den Herren seiner Umgebung, sich gleichfalls auf das Stadthaus zu begeben. Die kurze Pause vor dem genehmigenden „Ihr seid entlassen" dient der Besinnung. — Der Monolog des Kurfürsten (Sz. 2) gewährt einen Einblick in die Stimmung, die ihn angesichts der Thatsache beherrscht, daß sich Kottwitz ihm „willkürlich, eigenmächtig" naht. Sein Entschluß ist fertig: er will sich „auf märk'sche Weise fassen", d. h. in aller Ruhe und Stille den Eigenmächtigen wie einen Knaben wieder in sein Quartier zurückbringen. So wird er der Situation gerecht, denn der, der sich ihm gegenüber eigenmächtiges Handeln herausnimmt, ist „Hans Kottwitz aus der Priegnitz, ein Sohn der Mark"; also ein Mann, bei dem man, wenn er auch einmal eigenmächtig ist, doch als Grundgesinnung unbedingte Hingebung gegen den Herrscher voraussetzen darf. Der Kurfürst will seinem Märker ein Märker werden. Er wählt die Mittel, um Herr der Situation zu werden, nicht willkürlich, sondern mit genauer Anpassung an die gegebenen Verhältnisse. — Mit dem Ausruf: „Rebellion, mein Kurfürst!" will Dörfling dem Kurfürsten das Bedenkliche seiner Lage blitzartig beleuchten, offenbar von der Hoffnung bestimmt, der Kurfürst werde im Schrecken über das Bedrohliche der Lage den Prinzen alsbald begnadigen und so auch die ernste Gefahr für sich und den Staat abwenden. Aber was muß er als Antwort hören? — Eine Mahnung zur Ruhe, einen Tadel wegen seines unangemeldeten Eintretens und nach einer Pause die ruhige Frage: „Was willst du?" Nun berichtet er von dem, was geschehn ist, und dem, was zur Zeit geschieht. Aber wiederum bleibt die erwartete Wirkung aus: der Kurfürst weiß, um was es sich handelt. (Beachte das gleichmütige: „Was wird es sein ..?"). Statt den Kurfürsten in Staunen zu setzen, muß er staunen. Ja, der Kurfürst reißt den Staunenden in neues und größeres Staunen. Aus den Worten: „Nun gut, so ist mein Herz in ihrer Mitte" muß Dörfling erkennen, daß die Stellung des Kurfürsten zur Sache des Prinzen völlig

anders ist, als er gedacht hat. Der Kurfürst steht bereits da, wo er ihn erst hinbewegen wollte. — Doch es gilt das warme Eisen zu schmieden und aus der Stimmung des Herrschers einen Entschluß zu entwickeln. Darum erzählt Dörfling von dem „dreisten Anschlag", den die Offiziere für den Fall geplant hätten, daß der Kurfürst die Begnadigung verweigern würde. Diese Nachricht verfinstert für einen Augenblick die Stimmung des Kurfürsten; indes gewinnt er alsbald seinen ruhigen Gleichmut zurück: er zweifelt zunächst an der Wahrheit des Berichts („Das muß ein Mann mir sagen, eh' ich's glaube"); für den Fall aber, daß es doch wahr sei, hat er das gute Zutrauen zu sich, schon mit seinem „Stiefel" den Prinzen vor seinen Freunden schützen zu können. Erneuter Anlauf des Feldmarschalls. Er beschwört den Kurfürsten, die Begnadigung auszusprechen, bevor der „höchst verhaßte" Schritt, die Empörung der Offiziere, geschehen sei. „Schick, eh' er noch erscheint", so mahnt der Ratgeber, „das Schwert dem Prinzen, schick's ihm, wie er's zuletzt verdient, zurück." Diesem neuen Ansturm begegnet der Kurfürst mit einer ganz unerwarteten Wendung: Dörfling ist der Meinung, daß die Befreiung des Prinzen nur vom Willen des Begnadigenden abhänge; der Kurfürst weist in seiner Antwort darauf hin, daß auch der Schuldige ein Wort mitzureden habe, daß es sich nicht bloß darum handele, ob er, der Kurfürst, den Prinzen begnadigen, sondern auch, ob der Prinz sich begnadigen lassen wolle. So geht das Gespräch für Dörfling ergebnislos aus; er muß die Überlegenheit des Herrschers anerkennen („Er ist jedwedem Pfeil gepanzert").

Die vierte Szene bereitet die folgende Szenenreihe vor. Sie bringt dem Kurfüsten die Nachricht vom Nahen der Offiziere, zugleich aber giebt sie ihm die Waffe in die Hand, um den gegen seinen Willen und seine Souveränität gerichteten Angriff siegreich abzuschlagen. Endlich weist die Szene auch auf die 9. Szene hin, in welcher der Kurfürst dem schwedischen Gesandten den Paß zuschickt und das Todesurteil zerreißt.

Sz. 5—9. In der 5. Szene geht dem eigentlichen Kern der Szene in dem Gespräch zwischen dem Kurfürsten und Kottwitz eine Art Vorspiel voraus. Die Erkenntnis, daß Natalie den Oberst eigenmächtig nach Fehrbellin berufen hat, stellt den Kurfürsten wiederum vor eine unerwartete Thatsache. Zunächst verneint der Kurfürst, daß ihm die Ordre, wie sie es thatsächlich war, fremd sei. Er ist hierbei offenbar noch nicht Herr der Situation; dafür spricht auch, daß er den mit „Versteh' mich" angefangenen Satz nicht weiter führt, sondern auf eine Frage überspringt, die ihm Zeit zur Besinnung geben soll. Nun erst folgt („nach einer augenblicklichen Pause") die eigentliche Antwort auf die ängstlich gespannte Frage des Obersten. Die Worte: „Vielmehr ich heiße dich willkommen" greifen auf diese Frage zurück, hinweg über das kurze Zwischenspiel, während dessen der Kurfürst sich noch nicht völlig „gefaßt" hatte. Der Beweis seiner völligen Herrschaft über die Situation ist wiederum eine unerwartete Wendung: Der Kurfürst stellt sich, als habe er Kottwitz und sein Regiment dazu beordert, dem Prinzen die letzten soldatischen Ehren

zu erweisen. Erschrocken hört es Kottwitz. Wie aber bereits früher einmal bricht der Kurfürst das Gespräch über den Gegenstand ab, indem er auf einen andern aus der äußeren Situation aufgegriffenen Gesprächsgegenstand ausbiegt. Vergl. II, 10.

Das Hauptthema der 5. Szene wird in dem Gespräch zwischen dem Kurfürsten und Kottwitz verhandelt; die Themafrage betrifft die Berechtigung des Prinzen zum Angriff. Den Übergang zu dem Rechtsstreit macht die Überreichung der Bittschrift. Chrakteristisch für den Kurfürsten ist in dem überleitenden Gespräch das kurze Wort, mit dem er die eben noch niedergeschlagenen Hoffnungen des alten Kottwitz wiederaufrichtet: „So hebt ein Wort auch wiederum sie (die Hoffnungen) auf.“ Dies Wort, verglichen mit der früheren niederschlagenden Äußerung, beweist, wie der Kurfürst souverän auch mit den Empfindungen seiner Umgebung spielt. Das Gespräch zwischen dem Kurfürsten und Kottwitz zerfällt in mehrere Waffengänge. Kottwitz hat in seiner die allerhöchste Gnade erflehenden Bittschrift die That des Prinzen in Schutz genommen. Der Kurfürst weist ihn auf den Widerspruch hin, in den er durch die Rechtfertigung der That mit sich selbst gekommen ist. Die Antwort des Obersten führt das Gespräch auf kriegstechnisches Gebiet hinüber. Er folgert aus der Lage, die im Augenblick des Reiterangriffs im schwedischen Heere herrschte, und aus der Beschaffenheit des Geländes, daß der Prinz gerade rechtzeitig angegriffen habe und daß ohne ihn der Sieg nicht habe gewonnen werden können. Dem gegenüber bezeichnet der Kurfürst den Beweis kurz als unbewiesene Behauptung und wiederholt seinen Schlachtenplan mit deutlicher Hervorkehrung der auf die Vernichtung des Feindes abzielenden Spitze. Kottwitz kann nicht leugnen, daß dem Siege durch den Angriff des Prinzen die Spitze abgebrochen wurde, aber in paradoxer Verkehrung der gewöhnlichen Anschauung nennt er es die Sache der Stümper, des „Schicksals höchsten Kranz“ erringen zu wollen; ein Mann wie der Kurfürst, urteilt er, nehme das, was das Schicksal ihm biete. Übrigens ist er voll Siegeszuversicht und lebt der festen Überzeugung, die völlige Vernichtung der Schweden sei eine leicht zu lösende Frage der allernächsten Zeit. Der Kurfürst bestreitet dem Obersten das Recht zu dieser Siegeszuversicht, und zwar ebendeswegen, weil der Oberst das eigenmächtige Eingreifen eines Homburg in seine Schlachtenpläne gutheißt. Kottwitz meinte, dem Kurfürsten stehe es an, gleichsam dankbar hinzunehmen, was das Schicksal ihm böte. Demgegenüber weist der Kurfürst stolz den Sieg zurück, der nichts als ein Kind des Zufalls, ein illegitim geborenes Kind, ist. Dann aber stellt er positiv den Grundsatz seines Handelns hin: „Das Gesetz will ich, die Mutter meiner Krone, aufrecht halten, die ein Geschlecht von Siegen mir erzeugt“ (Höhe!). Kottwitz erkennt ein höchstes Gesetz an, aber kein geschriebenes, sondern ein ungeschriebenes, in der Brust wirkendes. Dies Gesetz ist das Vaterland, die Krone, der Herrscher; d. h. der, in dem dies Gesetz wirksam ist, empfängt die Antriebe und Befehle für sein Handeln von der

pflichtbewußten Liebe zu diesen drei Mächten. Darum aber darf auch, fährt Kottwitz fort, den Kurfürsten die Regel nicht kümmern, nach welcher der Feind nun im einzelnen Falle geschlagen wird; ist doch die Regel die höchste, nach der er besiegt wird. Würde er das Heer zu sklavischem Gehorsam gegen den Buchstaben seines Willens zwingen, so würde er ein lebendiges Wesen zu einem toten Werkzeug in seiner Hand machen. Eine Staatskunst, die Buchstabengehorsam wollte, würde die Empfindung abtöten, die doch so oft allein retten könne. — Hat Kottwitz die hohe Bedeutung der Empfindung so zunächst in abstracto ausgesprochen, so bekennt er dann, vom Allgemeinen ins Persönliche übergehend, wie er selbst im Dienst nicht durch die Aussicht auf Lohn, sondern durch die Empfindung bestimmt wird, und zwar durch seine Lust an der Herrlichkeit des Kurfürsten und dem Wachstum seines Ruhms. Den Schluß seiner Rede bildet die kecke Erklärung, er werde auch dann, wenn der Kurfürst den Prinzen hinrichten lasse, im gegebenen Falle genau so handeln, wie dieser, dann allerdings auch bereit sein, mit seinem Kopf dafür zu büßen. Nach der großen Rede des Alten streckt der Kurfürst scheinbar die Waffen („Mit dir, du alter, wunderlicher Herr, werd' ich nicht fertig"). In Wahrheit holt er zu einem letzten, entscheidenden Gegenschlag aus. Wohl hätte er selbst mit überlegener Dialektik den „spitzfindigen Lehrbegriff der Freiheit" zerstören können, den Kottwitz aufgestellt hat, indem er jede Regelung von außen (als Heteronomie) verwarf und nur sich selbst Gesetz sein wollte; indes verzichtet er auf solchen dialektischen Triumph, um den viel größeren Triumph zu haben, daß eben der sein Sachwalter Kottwitz gegenüber wird, dessen Sachwalter eben noch Kottwitz ihm gegenüber war. Das Vorspiel des Triumphes ist das Staunen der Offiziere über den neuen Schachzug des Kurfürsten.

Die Zwischenzeit bis zur Ankunft des Prinzen füllt das Spiel zwischen Hohenzollern und dem Kurfürsten aus. Während Kottwitz beweisen wollte, der Prinz sei unschuldig, will Hohenzollern gar beweisen, daß der Kurfürst der eigentlich Schuldige ist. Hohenzollerns Darstellung ist ein „Schlußgebäu", ein Kettenschluß. Statt diesen Kettenschluß einer Kritik zu unterziehn und nachzuweisen, daß die Schlußfolgerung falsch ist, fügt der Kurfürst vor das Anfangsglied des Kettenschlusses noch ein weiteres Glied („Hättest du nicht in den Garten mich hinabgerufen, so hätt' ich . . . mit diesem Träumer harmlos nicht gescherzt"). So schlägt er seinen Gegner — jedenfalls die wirksamste Art des Schlagens — mit den eigenen Waffen.

Das Auftreten des Prinzen wird sehr wirksam durch den 6. Auftritt vorbereitet. Die Nachricht, der Prinz habe das Grabgewölbe sehn wollen, das der Kurfürst für ihn öffnen ließ, kündigt an, daß der Prinz, den einst vor diesem Grabgewölbe die Schauer der Verwesung ergriffen, jetzt dem Tode ruhig ins Antlitz sieht. Der 7. Auftritt zeigt den Prinzen auf dem Gipfel der sittlichen Erhabenheit. Er, der noch vor kurzem den „schlechtesten Troßknecht" um Rettung anflehn konnte, weist jetzt die Fürsprache von hundert Edelleuten zurück. Er, der das Leben so leiden-

schaftlich liebte, will den Tod erdulden. Er, der leichtsinnig die Schranke des Gesetzes durchbrach, will „das heilige Gesetz des Kriegs“ durch seinen Tod verherrlichen. Hatte er früher mit keinem Gedanken an die schwere Gefährdung des Vaterlandes durch seinen Ungehorsam gedacht, so erkennt er jetzt die hohe Bedeutung, die ein durch seinen freiwilligen Tod über Trotz und Übermut errungener Sieg haben werde. Mit seinem Tode will er dazu helfen, daß der Brandenburger sich auf seinem angestammten Boden behauptet. Man beachte den patriotischen Aufschwung in den Worten: „Es erliege der Fremdling“ u. s. w. — Bisher hat sich der Prinz an die Offiziere gewandt. Nun wendet er sich dem Kurfürsten zu. Früher hatte er sein Verhältnis zum Kurfürsten vor allem als ein persönliches und verwandtschaftliches angesehn (III, 1), jetzt ist ihm Friedrich Wilhelm der „Fürst“; wehmütig erinnert er sich an die verscherzten Rechte. Es ist der Unterthan, der den Fürsten um Vergebung und versöhnliche Gesinnung bittet. Als Unterpfand der Vergebung aber begehrt er nicht etwas für sich selbst, sondern etwas für das Vaterland: den Abbruch der Verhandlungen mit den Schweden. Der Prinz glüht für die Ehre des Vaterlandes. Mit dem Zeichen des Kusses bewilligt der Kurfürst dem Prinzen seine letzte Bitte und zwar unter der Erklärung, daß eben die vom Prinzen ausgesprochene (und in das Heer hinein fortwirkende) Gesinnung ihm Bürgschaft neuer Siege sei und darum die Fortführung der Verhandlungen überflüssig mache. Der Schluß der Rede beweist, daß der Kurfürst noch immer nicht gesonnen ist, den Schleier fallen zu lassen, den er über seine letzte Absicht, die Absicht der Begnadigung, gebreitet hat. Er verlobt dem Prinzen Natalie, aber nicht zu gemeinsamem Leben; er scheut sich nicht, dem Prinzen von der Zeit nach seinem Tode zu sprechen, in der sein Geist dem Heere voranziehn werde. „Nun sieh, jetzt schenktest du das Leben mir“ — lautet das paradoxe Wort, in dem der Prinz seine Freude über die gnädige Gesinnung des Kurfürsten ausspricht. Diese Gnade erschließt ihm den vollen Wert des Herrschers: er fleht auf ihn den Segen des Himmels herab und mahnt ihn: „Geh und bekrieg, o Herr, und überwinde den Weltkreis, der dir trotzt“, eine Mahnung, die der lebhafte Ausdruck für seine Wertschätzung des Herrschers ist. — Den Eindruck, daß der Entschluß des Prinzen, sterben zu wollen, unerschütterlich ist, tieft die 8. Szene ein: die Bitten derer, die er lieb hat, halten ihn nicht zurück.

Im neunten Auftritt zieht der Kurfürst endlich den Vorhang von dem Entschluß weg, den er längst im Herzen getragen hat. Kurz nachdem er die dunkelsten Wolken um sein Haupt gesammelt hat, läßt er plötzlich, in einem Augenblick, da es niemand ahnt, seine Gnade sonnengleich durch die Wolken brechen. Zunächst übersendet er dem schwedischen Gesandten den Paß. Dann aber macht er (wie er es gewöhnt ist) die Offiziere, die eben noch Sachwalter des Prinzen waren, zu Richtern („Ja, urteilt selbst, ihr Herren!“). Dabei ist die Wendung höchst bezeichnend, die seine Rede nimmt. Als Schlußfrage erwartet man nach

dem, was vorausgegangen, etwa: „Darf ich's zum vierten Male mit ihm wagen?" Sie lautet aber: „Die Schule dieser Tage durchgegangen, wollt ihr's (!) zum vierten Male mit ihm wagen? Das Zerreißen des Todesurteils schließt als sinnenfälliger Ausdruck der Gnade des Herrschers die Szene wirkungsvoll ab.

Die Schlußszenen. Situation und Tageszeit sind dieselben wie in der ersten Szene des I. Aufzugs. Entgegengesetzten Charakters aber ist das Geschehende, wenn man die Höhepunkte betrachtet, denen in beiden Fällen die Handlung zustrebt. In der 1. Szene des I. Aufzugs läßt der Kurfürst dem Prinzen Ruhm, Ehre und Liebesglück vorgaukeln, jetzt gewährt er ihm das alles zu wirklichem Besitz.

Im Verlaufe der Handlung wird der Prinz, der sich vom Leben völlig losgelöst hat, plötzlich wieder in das Leben zurückgerufen; eben in dem Augenblick, in dem er durch die Pforten des Todes hindurchzugehen meint, wird sein Blick wieder rückwärts gewandt, und die Fülle irdischen Glücks liegt vor seinen Blicken. Eine Wendung, wie sie plötzlicher nicht gedacht werden kann! Die Folge des jähen Wechsels ist die Ohnmacht des Prinzen.

Über dem 10. Auftritt liegt ein überaus zarter, poetischer Hauch. Zarte Stimmungsmalerei enthalten zunächst die monologisierenden Worte des Prinzen: der Prinz jubelt der Unsterblichkeit entgegen, die er mit greifendem Glauben in Besitz genommen hat; in lebendiger Vorempfindung fühlt er sich, von aller Erdschwere befreit, himmelwärts emporgetragen. — Blumenduft zieht den Sinn des Prinzen wieder erdwärts, er wähnt sich an der Stätte seines Todes und fragt darum verwundert: „Levkoi'n? — Wie kommen die hierher?" Als ihm dann Stranz eine Nelke reicht, ist sein Sinn bereits wieder der Wirklichkeit und der Gegenwart so entrückt, daß er antwortet, als gäbe es für ihn noch eine Rückkehr nach Hause.[1]) — Fackelglanz durchdringt mit einem Schimmer die Binde vor den Augen des Prinzen; seiner Leiden letzte Stunde hat geschlagen; aber nicht, weil es zum Tode geht — so muß der Prinz verstehn — sondern weil strahlende Freude das Leiden ablöst. Die stumme Szene, in der dem Prinzen alle Wünsche seines hochgemuten Herzens erfüllt werden, erschüttert ihn so, daß sich seine Sinne umnachten: unter dem Donner der Kanonen und den Rufen der Offiziere erwacht der Prinz wieder zum Bewußtsein; noch immer kann er nicht glauben, daß er mehr als geträumt habe. Aber nicht in träumerischen Stimmungen, sondern mit dem sieggewissen Streitruf der dank der Errettung Homburgs von Kampfluſt durchglühten Offiziere tönt das Stück aus.

Gegen die Schlußszenen hat man Einspruch erhoben. Man muß das Stimmungsvolle und das theatralisch Wirksame an denselben uneingeschränkt anerkennen; auch das kann man nicht leugnen, daß die in

[1]) An sich lassen die Worte: „Ich will zu Hause sie in Wasser setzen" eine andere Deutung zu. Man könnte sie nämlich mit wehmütiger Ironie gesprochen denken. Doch ist die im Text gegebene Deutung Kleistischer.

den Schlußszenen sich darstellende völlige Loslösung des Prinzen von dem Leben, an das er sich vordem mit klammernden Organen angeschlossen hatte, einen glücklichen Abschluß des ganzen seelischen Prozesses bildet, der das Thema des Dramas ist; aber man meint, es widerspreche dem milden Sinne des Kurfürsten, den Prinzen, den zu begnadigen er fest entschlossen war, gleichsam bis vor die Rohre der Schützen zu führen, zumal da ja der Prinz alle Bedingungen erfüllt habe, die der Kurfürst habe erfüllt sehn wollen. Ich bemerke dazu zweierlei: 1. Der Kurfürst, der feine Diagnostiker seelischen Lebens, sieht voraus, daß in dem Prinzen angesichts des Todes „der süße Trieb des Lebens" nicht „unwillkürlich, allgewaltig" wieder aufwachen wird. Vergl. Wegweiser III. Abt. S. 89. Der entscheidende Bruch mit dem Leben ist geschehn. Thatsächlich ist es nicht Qual, was der Prinz in den letzten Szenen empfindet, sondern das Glücksgefühl, der Erde entrückt zu werden. 2. Erscheint sonach das Handeln des Kurfürsten auch nicht als Grausamkeit, so muß andrerseits allerdings zugestanden werden, daß das Handeln des Kurfürsten den Charakter des „Spielens" hat. Offenbar hat der Kurfürst sein Wohlgefallen daran, die Begnadigung und Begabung des Prinzen wirkungsvoll zu inszenieren. Will man aber darum unsere Schlußszene tadeln, so vergesse man nicht, daß der Kurfürst auch sonst „spielt" und daß ihm bei seinem Spiel die Empfindungen derer, die mit ihm spielen, keineswegs heilig sind. Der Kurfürst fällt in den letzten Szenen durchaus nicht aus seinem sonstigen Charakter heraus. Vorwürfe gegen diese Szenen treffen den Charakter des Kurfürsten in einem entscheidenden Zuge.

Verfolgt man die Bewegungslinien der Handlung, so kommt zunächst die Hauptlinie in Betracht, die durch das ganze Stück hindurchläuft. Der „Prinz von Homburg" ist ein ausgesprochenes Charakterdrama; das dramatische Hauptthema ist die Entwicklung von Homburgs Seelenleben. In unserem Aufzuge erreicht die Bewegungslinie, mittelst deren man diese Entwicklung symbolisch darstellt, ihre Höhepunkte. Im vorigen Aufzuge hatte der Prinz die Schwere seiner Schuld erkannt; zugleich gewann er trotzige Festigkeit genug, um keinen Schritt zu seiner Begnadigung thun zu wollen. Weit über diesen Standpunkt hinaus erhebt sich der Prinz in unserem Aufzuge. Frei, ohne allen Zwang von außen, entschließt er sich, seine Sünde durch den Tod sühnen zu wollen; was ihn dazu bestimmt, ist die Achtung vor dem „heiligen Gesetz" des Kriegs, das er ehedem übertreten hat und nun durch einen freien Tod verherrlichen will. Diese Achtung aber quillt aus der lebendigen Erkenntnis der hohen Bedeutung, welche die Aufrechterhaltung des Gesetzes für die Sieghaftigkeit des Heeres und damit für den Fortbestand des Vaterlandes hat. Auch in seiner Stellung zum Kurfürsten nimmt der Prinz jetzt einen höheren Standort als im vorigen Aufzuge ein: Hatte er dort ein Urteil darüber, wie der Kurfürst mit ihm verfahren müsse, abgelehnt („Er handle, wie er darf"), so unterwirft er sich jetzt „versöhnt und heiter" dem Rechtsspruch des Herrschers. Zugleich hat er

den ablehnenden Stolz aus seiner Seele getilgt, tritt dem Kurfürsten als Bittflehender gegenüber und erhebt sich zu freier Anerkennung der Herrschergröße des Kurfürsten. In Summa: Der Prinz steht im vollen Verständnis der Heiligkeit des Gesetzes, der Ehre des Vaterlandes, der Größe des Herrschers. Damit ist der Höhepunkt in der sittlichen Entwicklung des Prinzen erreicht. Dabei ist besonders eins zu beachten: indem der Prinz den Entschluß faßt, seine That zu sühnen, verneint er den Willen zum Leben radical. Im III. Aufzuge hatte eben dieser Wille ihn verhindert, sittlich zu empfinden und zu handeln; jetzt hebt umgekehrt sein sittliches Empfinden den Willen zum Leben auf. Daß aber der Prinz wirklich den Willen zum Leben in sich gebrochen hat, beweist nicht nur seine Standhaftigkeit gegenüber den Bitten der Freunde, sondern vor allem jenes Gefühl, das in den monologisierenden Worten der 10. Szene Ausdruck fand; denn ohne völlige innere Gemütsfreiheit wäre dieses Gefühl undenkbar. So steht denn der Prinz vor uns als eine sittliche Persönlichkeit; bereit, das Leben hinzugeben und so die übertretene Pflicht moralisch zu büßen, erfüllt mit der Achtung vor den objektiven Mächten, gereinigt von allem Willkürstreben, befreit von der despotischen Herrschaft des Lebenswillens.

Außer der Hauptlinie ist bei der Gesamtbewegung der Handlung auch noch die kräftig entwickelte Nebenlinie zu beachten. Es ist schon oben darauf hingewiesen worden, daß besonders im V. Aufzuge der Kurfürst neben dem Prinzen in den Vordergrund des dramatischen Interesses tritt. In einer Reihe von Situationen macht der Dichter die Überlegenheit des Herrschers anschaulich; diese Überlegenheit offenbart sich teils in der glücklich bewahrten Fassung, teils in der Schlagfertigkeit des Denkens und Redens, hauptsächlich aber darin, daß es ihm gelungen ist, im Prinzen den sittlichen Vorgang einzuleiten, der diesen zum Bekenntnis seiner Schuld und zu dem freiwilligen Entschluß führt, durch den Tod die Schuld sühnen zu wollen. Der Kurfürst erscheint dank dem Prinzen als Sieger über Kottwitz und seine Offiziere; der Prinz ist sein Argument gegenüber dem spitzfindigen Freiheitsbegriff, dessen Anwalt Kottwitz ist. Mittelst des Prinzen befestigt er das Fundament seiner Regierung. Ein besonderes Nebenmoment ist dabei die freie Anerkennung, die der Prinz aus versöhntem Herzen dem Kurfürsten widerfahren läßt. So erreicht der Kurfürst zugleich die Anerkennung seines leitenden Regierungsgrundsatzes und seiner Person. Nachdem aber seine grundsatzmäßige Strenge anerkannt ist, kann seine fürstliche Gnade um so heller leuchten. So erscheint der Kurfürst gleich groß als fordernder und als gebender Herrscher. Wenn nun trotzdem der Gesamteindruck, den die Persönlichkeit des Kurfürsten macht, nicht der der „Majestät“ — das Wort im Schillerschen Sinne genommen — ist, so erklärt sich das m. E. vor allem aus dem gelegentlich „spielenden“ Charakter seines Handelns. Übrigens wirkt diese Eigenart seines Thuns mit dazu, daß der Prinz im V. Aufzuge die beherrschende Höhe behauptet.

Das am schärfsten in die Augen springende Merkmal des Handlungsverlaufs im V. Aufzuge ist die Überraschung. Überrascht wird der Kurfürst (s. Sz. 1 und 5); überrascht werden Kottwitz und die anderen Offiziere wiederholt durch den Kurfürsten; am meisten überrascht wird der Prinz. Vergebliche Versuche, den Kurfürsten zu überraschen, macht Dörfling. Es ist nicht zufällig, daß der Handlungsverlauf so oft Personen vor überraschende Thatsachen stößt. Denn da es das von Kleist in der „Hermannsschlacht" und im „Prinzen v. H." befolgte Kunstprinzip ist, die Wechselwirkung von Charakter und Situation dramatisch darzustellen, so sind naturgemäß die Szenen, in denen eine Person plötzlich in eine Situation hineingeworfen wird, von besonderer Wichtigkeit; lassen sich doch gewisse Eigentümlichkeiten des Charakters nur bei plötzlich eintretender Situation entwickeln.

Besondere Beachtung verdient noch die Natürlichkeit, mit der die an interessanten Situationen, lebhafter rhythmischer Bewegung, deutlich heraustretenden Einzelpunkten außerordentlich reiche Handlung des V. Aufzugs verläuft. Nirgends eine Flüchtigkeit in der Motivierung des äußeren Vorgangs; alles ist teils durch den IV. Aufzug wohl vorbereitet, teils wird es im Verlauf des Aufzugs selbst noch vorbereitet. Hier wie überhaupt im Pr. v. H. beweist sich Kleist als Meister in der Führung der Handlung; nirgends giebt er dem nachrechnenden Verstande einen Anstoß.

Spiel und Gegenspiel nehmen im V. Aufzuge interessante Formen an. Dörfling, Kottwitz, Hohenzollern versuchen den Willen des Kurfürsten zu beeinflussen und nehmen Stellung gegen den Herrscher; alle drei erreichen ihr Ziel nicht. Ja, sie müssen es erleben, daß der, für den sie bitten, Stellung gegen sie nimmt. Die Szenen, die sich aus der Stellung der Offiziere zum Herrscher entwickeln, sind Kampfesszenen. In den anderen Szenen fehlt das Spannungsverhältnis zwischen den handelnden Personen: in drei Hauptszenen macht eine der Hauptpersonen einen entscheidenden Entschluß geltend, der in den Gemütern der anderen eine lebhafte Bewegung hervorruft; in einigen anderen Szenen wird eine Botschaft Ursache bedeutsamer Seelenerregung. Zweimal endlich gewährt ein Monolog Einblick in die Stimmung einer der Hauptpersonen. —

Von den Charakteren sind der des Prinzen und der des Kurfürsten bereits besprochen. Besondere Erwähnung verdient noch Kottwitz. Hat der II. Aufzug den Alten als eine der Empfindung offene Natur erscheinen lassen, so lernt man ihn jetzt als den Anwalt der Empfindung kennen. Und zwar erweist sich der tapfere Soldat dabei als ein sehr gewandter Wortfechter, der seinen „spitzfind'gen Lehrbegriff der Freiheit" sehr gewandt und mit großer Wärme zu entwickeln weiß. Wie wirkungsvoll vor allem der trotzig-demütige Schluß seiner Hauptrede! „Mit Haut und Haar", also auch mit dem Kopfe, ist er Eigentum des Kurfürsten; trotzdem aber ist er weit entfernt, ein totes Werkzeug der kurfürstlichen Hand sein zu wollen. In der Abhängigkeit will er Unabhängigkeit, will er Spielraum für seine Empfindung, für seine freie Persönlichkeit.

Alle Beachtung verdient auch im V. Aufzuge die Kunst, mit der Kleist die Charaktere und Empfindungszustände darstellt. Eine Reihe bedeutender Situationen sorgt dafür, daß sich das Innerste der Hauptpersonen ans Licht kehrt. So beweist z. B. der Kurfürst seine Gefaßtheit bei „zweideutigem Vorfall“, seine geistige Überlegenheit im Kampf mit einem geistig so gewandten Gegner wie Kottwitz. Ebenso behauptet der Prinz seinen Entschluß, seine Schuld sühnen zu wollen, angesichts der auf ihn einstürmenden Freunde, seine Gelassenheit angesichts der Vorbereitungen zu seinem Tode. Der Gang der Handlung ist, abgesehn von der Szene, in der Hohenzollern den Prinzen verteidigt, lebhaft; immer aber entwickeln sich in der Handlung seelische Zustandsbilder, die einen ruhigen Einblick in die Charaktere gewähren. Ohne die Hast, die das Jagen der Modernen nach spannender Handlung mit sich bringt, läßt Kleist die Zustände sich ruhig darlegen und entwickeln: den Zustand ruhiger Fassung, den der Kurfürst in der 1. Szene behauptet, malt die folgende Monologszene breit aus. Desgleichen spricht sich der Zustand des zum Sterben entschlossenen, den Willen zum Leben verneinenden Prinzen mit großer Ruhe und ohne Hast aus. Wie herrlich tieft der Dichter die Situation ein, in der Homburgs Seele sich über die Erde erhebt. Dabei bemerkt man nirgends ein Kleben an der Situation. Ruhe in der Bewegung — das ist Kleists dramatisches Prinzip, und dies Prinzip ermöglicht es ihm, seine Charaktere als handelnde und zuständliche Menschen sich ausleben zu lassen. — Zu den Mitteln der Charakteristik, die dem dramatischen Dichter zur Verfügung stehen, gehört auch das Urteil anderer Personen über die zu charakterisierende Person, sowie die Stellung, die sich jene zu dieser geben. Auf diese Weise charakterisiert der Dichter vor allem den Kurfürsten. Das Wort widerwilliger Bewunderung, mit dem Dörfling das Schlachtfeld räumt (3. Sz.), die freimütige Art des alten Kottwitz, vor allem aber die glänzende Anerkennung, die in allem, was der Prinz sagt und thut, enthalten ist, das alles dient der indirekten Charakteristik des Kurfürsten.

Eine Überschau über die Szenen ergiebt, daß der Dichter, obwohl die äußere Möglichkeit dazu vorhanden war, keine einzige Ensembleszene im eigentlichen Sinne des Worts geschaffen hat; der ganze Aufzug verläuft, die Monologe abgerechnet, überwiegend dialogisch, ein Verfahren, das sich wohl aus der Absicht des Dichters erklärt, das Interesse um wenige Personen zu sammeln. Die Dialoge, in denen Dörfling, Kottwitz, Hohenzollern Einfluß auf den Willen des Kurfürsten gewinnen wollen (Typus: Überredungsszene), zeigen insofern die gleiche Anlage, als die drei in breiter Ausführung ihre Meinung entwickeln, der Kurfürst hingegen zumeist mit inhaltsvoller Kürze entgegnet. Das den griechischen Klassikern nachgebildete stichomythische Wortgefecht ist augenscheinlich eine Dialogform, die dem Dichter nicht zusagt; die szenischen Situationen hätten ihm sonst Gelegenheit genug geboten. Matt in der Wirkung ist die zweite Hälfte der 5. Szene, da die Erzählung Hohenzollerns nur von wenigen

Fragen des Kurfürsten unterbrochen wird, und da diese Erzählung, wenn auch unter einem neuen Gesichtswinkel, im Grunde nur das giebt, was man aus der Anschauung weiß. Die Spannung auf das Erscheinen des Prinzen verlangt nach schnellerer Befriedigung. In einigen Szenen hat man das Frage- und Antwortspiel, das Kleist sehr liebt (Sz. 1 und 5).

Die Sprache ist dem Charakter und dem Seelenzustand der handelnden Personen genau angepaßt. Die Sprache des Kurfürsten z. B. entspricht mit ihrer Knappheit, Bestimmtheit, Entschiedenheit genau dem Wesen des Herrschers. Charakteristische Proben bietet z. B. das Gespräch des Kurfürsten mit Dörfling: da ist nicht ein Wort zu viel; die entscheidende Äußerung des Kurfürsten, daß ihm die Gesinnungsweise der für Homburg bittenden Offiziere sympathisch sei, hat die fast überknappe Form: „Nun gut: so ist mein Herz in ihrer Mitte". Nur selten zeigt die Rede des Kurfürsten bildliche Wendungen; einem Charakter wie dem seinigen steht die eigentliche Rede besser an. Nur zweimal blüht seine Rede gleichsam auf: das eine Mal, wo er auf der Höhe der 5. Szene das Grundgesetz seiner Regierung ausspricht; das andere Mal, wo er in der 7. Szene seiner Freude über die Denkweise des Prinzen Ausdruck giebt. — Ebenso sind die Worte des Prinzen der naturwüchsige Ausdruck seiner Empfindungen. In der 7. Szene prägen seine Worte seine ruhige Entschiedenheit, seine Begeisterung für das Vaterland und seine Hingebung an den Kurfürsten aus. Kräftig malen die für sein Reden in unserer Szene bezeichnenden Aufforderungen und Befehle („Doch jetzt geschwind geh hin" u. s. w. — „Es erliege der Fremdling" — „Erkauf, o Herr, . . . den Frieden nicht" — „Geh und bekrieg', o Herr, und überwinde den Weltkreis . .") das kraftvoll Entschiedene seiner Stimmung. Andrerseits sind die Worte des Monologs (Sz. 10) der glückliche Ausdruck der träumerischen Empfindung des Prinzen. — Wiederum eigenartig gefärbt ist die Sprechweise des alten Kottwitz. Es ist keine kunstvolle Staatsrede, in der er der Empfindung und dem freien Recht der Persönlichkeit das Wort redet; ohne kunstvolle Übergänge wird Gedanke neben Gedanken hingestellt. Glücklich ist namentlich der Ausdruck der Hingabe an den Kurfürsten. Wie köstlich insinuierend ist das eingeschobene „ich bitte dich" in den Worten: „Was kümmert dich, ich bitte dich, die Regel?" Wie schlicht sind die Worte, mit denen der Alte dem Kurfürsten seinen Kopf zu Füßen legt: „Das wußt' ich, Herr; da nimm ihn hin, hier ist er"!

Rückblick auf das ganze Drama. Der Aufbau des Dramas kann nicht verstanden werden, wenn man nach Freytagschem Schema die Entwicklung der Handlung aus dem wechselnden Verhältnis von Spiel und Gegenspiel erklären will. Aus dieser Anschauung folgt eine Schiefheit nach der anderen. Dann kommt man dazu, im „Kampfe des Helden gegen eine feindliche Gewalt, nämlich gegen das Kriegsgesetz und die Verkörperung desselben: den Kurfürsten"[1]) das für den Aufbau der Handlung

[1]) So Heuwes in der Schöninghschen Schulausgabe (1892).

Wesentliche zu sehn. Allerdings schiebt der Prinz in einem entscheidenden Augenblicke das Gesetz beiseite, und allerdings liegt in dieser That der Angelpunkt der drei ersten Aufzüge. Man kann aber kaum das Beiseiteschieben einen „Kampf“ nennen. Wohl besteht ein Gegensatz zwischen der Natur des Prinzen, wie sie sich zunächst offenbart, und dem Wesen des Gesetzes; aber dieser Gegensatz lebt sich nicht in einer Reihe von Szenen aus; er drückt dem Gesamtverlauf der Handlung durchaus nicht das Gepräge auf, was der Fall sein müßte, wenn man nach ihm die Handlung konstruieren wollte. Ein Überblick über die Szenen und ihre Motive beweist das. Was Kleist in seinem Pr. v. H. darstellen wollte, war die hochbedeutsame charakterologische Entwicklung, die sein Held durchläuft. Die Darstellung geschieht, indem eine Folge innerlich zusammenhängender Zustände des Prinzen dramatisch entwickelt wird.

Der I. Aufzug stellt den Prinzen als eine nach Ruhm, Ehre und Liebe leidenschaftlich verlangende und damit aufs stärkste sich selbst bejahende Natur dar; der II. Aufzug zeigt, wie der Prinz der „Ordre“ seines Herzens, also seiner Empfindung, folgend, das Gebot des Kurfürsten übertritt, und führt ihn auf die Höhe des Lebens- und Kraftgefühls. Im III. Aufzuge klammert sich der Prinz an ein seines Inhalts völlig beraubtes Leben. Auch jetzt bejaht er noch den Willen zum Leben. Mit dem IV. Aufzuge tritt der völlige Wandel ein. Der Prinz, zur sittlichen Beurteilung seiner That aufgerufen, erkennt trotz des drohenden Todes seine Schuld an; der Wille zum Leben trübt sein sittliches Urteil nicht; ja, er weist eine Begnadigung zurück, um die er erst streiten soll. Der V. Aufzug endlich zeigt den Prinzen entschlossen, zu sterben, weil er das Verlangen nach Sühne empfindet und der Überzeugung ist, sein Tod diene dem Heile des Vaterlandes. So zerfällt das Schauspiel in zwei scharf gegen einander abgesetzte Teile. Im ersten Teile (Aufz. I—III, 8) erscheint der Prinz als eine leidenschaftlich sich selbst bejahende Natur: er bejaht sich selbst, indem er seiner Begierde nach Ruhm, Ehre und Liebe die höchsten Ziele steckt; er bejaht sich selbst, indem er sich von seinem Herzen Ordre geben läßt und das Gebot seines Kriegsherrn mißachtet. (Dabei ist wohl zu merken, daß der Prinz mit seinem übereilten Losschlagen wirklich seinem Kurfürsten dienen will). Er bejaht sich ferner, indem er nach dem vermeintlichen Tode des Kurfürsten sich selbst zum Schützer Brandenburgs aufwirft und indem er sich anschickt, die höchsten Lebenshöhen zu ersteigen (s. II, 8). Er bejaht sich ferner, indem er im Bewußtsein seines Sieges und des Wertes, den er für den Kurfürsten zu haben glaubt, seine Begnadigung für selbstverständlich hält. Er bejaht sich endlich, indem er, gleichgiltig gegen die bedenklichen Folgen seiner That, sein Leben um jeden Preis retten will. So stellt sich der Prinz als eine Natur dar, die sich selbst ausleben und zwar nach ihrem eigenen Gesetz ausleben will.

Auf seinen moralischen Wert hin angesehn, erscheint der Prinz durchweg von selbstischen Affekten bestimmt. Allerdings dient er dem

Kurfürsten. Aber dies Dienen ist im Grunde nicht selbstlos; denn die Macht, die den Prinzen im Dienste bestimmt, ist nicht das Gebot, sondern der Affekt. Der Prinz will im Dienste sich am Wachstum seines Ruhmes erfreuen, will den Antrieben seiner leidenschaftlichen Natur gehorchen dürfen. Der Dienst liefert ihm das Feld, auf dem er schrankenlos sich auswirken kann. Darum wirft er auch die Schranken, die sich ihm entgegenstellen, beiseite. Als er in der Schlacht bei Fehrbellin eine Gelegenheit erkennt, dem Feinde eine Niederlage beizubringen, da reißt ihn die leidenschaftliche Begierde, das Glück im Feld der Schlacht zu erhaschen, fort. Die Selbstsucht des Prinzen ist nicht die gemeine Selbstsucht der niedrigen Natur, die bewußt und mit Absicht das Wohlfahrtsinteresse anderer verletzt, um das eigene durchzusetzen. Er hat den naiven Egoismus der kräftigen Natur, die sich ausleben und ihre Zwecke verwirklichen will, und der dabei die Erkenntnis noch nicht aufgegangen ist, daß ein solches Sichentfalten innerhalb einer Gemeinschaft leicht zur Verletzung der Rechte anderer oder gar der Rechte führen kann, in denen sich die Gesamtheit ihre Daseinsbedingungen geschaffen hat. Sieht man die drei ersten Aufzüge unter diesem Gesichtspunkt an, so vermag man die einzelnen Momente im Gang der Handlung so zu würdigen, wie sie der Dichter nach der Breite, mit der er sie ausgeführt hat, gewürdigt sehn will. Man wird z. B. nicht den ganzen I. Aufzug unter den Titel „Begründung der Möglichkeit der Schuld" bringen, da die breite Zustandsmalerei in diesem Aufzuge vor allem den Zweck hat, die Natur des Prinzen darzustellen. — „Selbstbejahung" — das war die der philosophischen Lehrsprache entlehnte Formel, unter die wir das gesamte Handeln des Prinzen in den drei ersten Aufzügen brachten. Wollte man die beiden letzten Aufzüge unter die Formel Selbstverneinung bringen, so würden zwar die Handlungen des Prinzen unter diese Formel fallen, indes würde doch die Betrachtung schief werden, weil die Selbstverneinung nur die Folge der Anerkennung (Bejahung) des Gesetzes als der Daseinsbedingung des Staates ist. — Um den Gesinnungswechsel des Prinzen zu verstehn, halte man fest, daß in der Seele des Prinzen, wie es der Kurfürst erkannte, die Kraft zu sittlichem Denken und Wollen „potentiell" vorhanden war. Es galt nur, ihn das „aktuell" werden zu lassen, was er „potentiell" bereits war. Die Entbindung der sittlichen Kraft ist das Verdienst des Kurfürsten. Indem er dem Prinzen das Urteil über seine That überläßt, erweckt er in ihm das Rechtsbewußtsein. Es ist also keine Umwälzung des Charakters, die der Dichter darstellt, sondern es wird nur die sittliche Kraft, die in des Prinzen edler Seele latent war, ausgelöst.

Überschaut man nach dem soeben gegebenen Leitfaden die gesamte Handlung, so erkennt man das Thema, das Kleist im Pr. v. H. dramatisch bearbeitet. Will man eine kurze Formel, so könnte sie etwa lauten: Der Prinz von Homburg, ein leidenschaftlicher Heldenjüngling, der im Dienste des Kurfürsten sich frei ausleben will, erkennt, zum verantwortlichen Urteil über eine Gesetzesübertretung veranlaßt, daß er gegen

die Lebensbedingung des Staates sich vergangen hat, und entschließt sich, seine That durch einen freien Tod zu sühnen und so den Fortbestand des Gesetzes und damit des Staates zu sichern. Dies Thema ist eines der wichtigsten Themen aus dem Gebiete der Ethik und Pädagogik. Hat doch die Pädagogik die Aufgabe, einerseits zwar die Individualitäten zu reicher Selbstentfaltung zu bringen, andrerseits aber durch Gegenwirkung die Einzelnen an der Auflehnung gegen das Ganze zu verhindern und sie dahin zu belehren, daß der Selbstentfaltung des Einzelnen durch das Ganze Grenzen gesteckt sind.

Der Gesichtspunkt, unter dem die Bewegung der Handlung konstruiert werden muß, ist oben S. 302 f. bestimmt worden. Unter diesem Gesichtspunkt stellt sich die Bewegung der Handlung im I. und II. Aufzuge (bis II, 8) als ein Aufsteigen in zwei Stufen, der Zusammenbruch des Prinzen im III. Aufzuge als ein Absturz dar. Im IV. und V. Aufzuge nimmt der Prinz die höchsten sittlichen Lebenswerte in seinen Willen auf. Die symbolisierende Bewegungslinie würde in den zwei Aufzügen zur Gipfelhöhe ansteigen. — Nach Freytagschem Schema hat man (vergl. die Schulausgabe von Heuwes) die gesamte Handlung in „steigende" und „fallende" Handlung eingeteilt. Es leuchtet aber ein, daß, wenn der Ausdruck „steigende" Handlung überhaupt einen Sinn haben soll, der zweite, mit dem IV. Aufzuge beginnende Teil als steigende Handlung bezeichnet werden muß. Die ganze Verwirrung, wie sie mit peinlicher Deutlichkeit bei Heuwes heraustritt, erklärt sich daraus, daß Freytags für den Verlauf der Tragödie aufgestelltes Schema für das Schauspiel verwertet wird.[1]) Übrigens dürfte es sich empfehlen, beim Pr. v. H. auf die Konstruktion der „Bewegungslinie" und besonders die Einschematisierung des Stoffs nicht allzugroßen Wert zu legen, vielmehr vor allem darauf hinzuarbeiten, daß der Schüler zunächst die einander folgenden dramatischen Situationen, in denen sich die Charaktere ausleben, nach ihrer psychologischen Natur verstehn und die Fäden der Entwicklung durch alle hindurch verfolgen kann. Die scharfe Erfassung des Nacheinanders der Szenen ist wichtiger als die Bestimmung der Höhenlage derselben. —

Die Einheit der Handlung ist im Pr. v. H. ungleich strenger als in der „Hermannsschlacht". Eine eigentliche Nebenhandlung fehlt; ein Hauptinteresse ist im wesentlichen für die Führung der Handlung maßgebend: durch das ganze Stück hindurch bearbeitet der Dichter sein charakterologisches Hauptthema. Daneben hat er allerdings noch das zweite Interesse, den großen Kurfürsten in einer Reihe dramatischer Situationen darzustellen. Und zwar stellt Kleist beim Prinzen das Werden, beim Kurfürsten das Sein dar. Als mitbestimmend für die Führung

---

[1]) Zu welcher Verkennung des Handgreiflichen die Verteilung des Stoffs auf die Freytagschen Rubriken bei unserm Drama führt, beweist die Behauptung, III, 5 bezeichne „die sittliche Krisis".

der Handlung erscheint das zweite Interesse besonders im IV. und V. Aufzuge. Doch kann man trotzdem nicht wohl von Nebenhandlung reden, da diejenigen Szenen, die der Darstellung des Kurfürsten gewidmet sind, in engster Beziehung zu den Szenen bleiben, in denen der Prinz Träger der Handlung ist. In letzteren, könnte man sagen, ist der Prinz Subjekt, in den ersteren Objekt der Handlung. Etwas, aber nur ein wenig loser ist die Verknüpfung der ersten Szenen des V. Aufzugs mit dem Hauptfaden der Handlung, da hier der Kurfürst im Gegenspiel mit den Offizieren steht und der Ton eben auf dem Verfahren des Kurfürsten mit Kottwitz, Hohenzollern und den anderen liegt. Aber auch hier dreht sich doch die Verhandlung gerade um die Sache des Prinzen; dazu kommt, daß der Kurfürst den entscheidenden Schlag nur durch den Prinzen thun kann. Der Raum, auf dem der Kurfürst seine Natur entfaltet, ist engbegrenzt; wenn man nun trotzdem keine zufälligen Ansichten, sondern eine Wesensanschauung von ihm gewinnt, so liegt das darin, daß er sich in einer Lage darstellt, in der das Prinzip seiner Regierung und das Prinzip seiner Herrschernatur heraustritt.

Die feste Geschlossenheit des Ganzen trotz der Zweiheit der Interessen ist indes nicht der einzige Punkt, an dem man Kleists glückliche Hand in der Führung der Handlung bewundern kann. Oben ist bereits auf die Leichtigkeit und Natürlichkeit der Übergänge von Aufzug zu Aufzug und von Szenengruppe zu Szenengruppe hingewiesen. Vergl. S. 286, 291, 298, 305 und 324. Überhaupt macht der ganze Verlauf der Handlung den Eindruck der größten Natürlichkeit; nirgends merkt man künstliche Veranstaltungen, die der Dichter, um einen Effekt zu erzielen, trifft. Wenn ein einzelner Umstand von Wichtigkeit wird, läßt ihn der Dichter nicht dann erst eintreten oder bekannt werden, wenn er für den Gang der Handlung entscheidend wird, sondern erwähnt ihn bereits früher. So vermeidet er den Eindruck der Künstlichkeit und der Unwahrscheinlichkeit, der sonst unvermeidlich wäre. Z. B. wird III, 1 die entscheidende Wende in der Stimmung des Prinzen durch die Nachricht von den Verhandlungen mit dem schwedischen Gesandten herbeigeführt; von der Ankunft desselben aber war bereits in ganz unauffälliger Weise II, 8 die Rede. Vergl. auch die Schulausgabe von Zürn S. 126.

Bereits bei der Besprechung der „Hermannsschlacht“ mußte darauf hingewiesen werden, daß Kleist, weil er sein Interesse vor allem der Entfaltung der Charaktere zuwendet, öfter den Zuschauer im Unklaren über das Thun seiner Personen läßt. Dies gilt auch und zwar in erhöhtem Maße von unserem Schauspiel. Zwar ist alles, was der Prinz thut, vollkommen durchsichtig, hingegen bleibt die letzte Absicht des Kurfürsten mit dem Prinzen zunächst im Dunkel. „Zunächst“, denn das leuchtet ein, daß der Zuschauer eine gefühlsmäßige Gewißheit besitzt, ehe der Kurfürst seinen Offizieren gegenüber den Schleier fallen läßt. Gefühlsmäßig allerdings bleibt diese Gewißheit, weil Kleist das einzige, an sich mögliche Mittel, uns volle Gewißheit zu geben, — den Monolog,

verschmäht. Indes möchte ich glauben, ein ernster Zweifel an der guten Absicht des Kurfürsten könne vom IV. Aufzuge an nicht aufkommen, wenn das Stück so gespielt wird, wie es in der Absicht des Dichters liegen muß. Entscheidend ist dabei die Art, auf welchen Ton der Darsteller des Kurfürsten seine Rolle stimmt. Beachtet er nur die heitere Leutseligkeit des Kurfürsten im Anfang seines Spiels mit der Prinzessin, so kann es ihm gar nicht zweifelhaft sein, daß er den Mienen und dem Spiel seines Kurfürsten einen Anflug heiterer olympischer Ruhe geben muß, der zwar den stark voreingenommenen Gegenspielern, nicht aber dem Zuschauer verborgen bleiben darf. Der Schauspieler muß in unserer Szene, dann aber auch vor allem in den ersten Szenen des V. Aufzugs so darstellen, daß unser Gefühl vom Kurfürsten (Kleistisch gesprochen) von allem Zweifel unverworren bleibt. Sein Spiel muß dafür sorgen, daß der Zuschauer in den beiden letzten Aufzügen keinen schlimmen Ausgang befürchtet. Nicht darauf, ob der Kurfürst den Prinzen begnadigen wird, will uns der Dichter spannen, sondern darauf, wie die Begnadigung geschehen wird. Daß der Dichter uns aber hierbei auf die Lösung spannt, hängt mit dem Charakter seines Dramas zusammen, dessen Zweck die Entfaltung der Charaktere ist. Findet nun, wie im Charakter des Prinzen, eine eigentliche Entwicklung statt, sodaß bisher „latente" Kräfte in die Erscheinung treten, so liegt bereits in der Entwicklung selbst die Spannung; gilt es dagegen, einen fertigen Charakter zu enthüllen, so ist es begreiflich, wenn der Dichter hier den Zuschauer dadurch spannt, daß er ihm nicht von Anfang an alles verrät.

Die Bewegung der Handlung im Pr. v. H. drückt sich auch durch die wechselnde Stellungnahme der Personen zum Kurfürsten aus. Anfangs steht der Kurfürst inmitten aller als der geliebte und bewunderte Herrscher; ihm zunächst der Prinz von Homburg. Dann tritt der Prinz dem Kurfürsten gegenüber; ihm folgen die Offiziere, der Getreuste der Getreuen, Kottwitz, voran. Durch die Erkenntnis seiner Schuld und durch seinen Entschluß, das Gesetz durch einen freien Tod verherrlichen zu wollen, tritt der Prinz in entscheidender Weise auf die Seite des bis dahin in erhabener Isolierung stehenden Herrschers. Endlich schart die Gnade des Kurfürsten alle Offiziere wieder um den „angebeteten" Herrscher.

Über die Gestaltung des Gegenspiels ist bereits wiederholt gesprochen; vergl. besonders S. 296. Im Pr. v. H. entwickelt sich die Handlung nicht aus dem Kampfe der Wirkungen und Gegenwirkungen. Die dramatische Handlung entsteht vielmehr dadurch, daß der Dichter seine Personen in Lagen hineinrückt, in denen die Veranlassung zu bedeutsamem Empfindungsablauf, charakteristischen Äußerungen, entscheidenden Entschlüssen und Thaten gegeben ist. Die seelischen Bewegungen entstehen nicht im Kampfe der handelnden Personen, es sind Bewegungen immanenten Charakters, zu denen allerdings der Anstoß von außen, durch die erregenden Momente der Situation, gegeben wird, die sich aber dann von selbst im Innern weiterentwickeln und zwar — dies gilt namentlich

vom Prinzen — in der Weise, daß vorhandene Spannkräfte ausgelöst werden. Man denke an den ganzen I. Aufzug, an den Losbruch des Prinzen (II, 2), an seine Verzweiflung (III, 1 und 5), vor allem aber an die 4. Szene des IV. Aufzugs, in der sich der Prinz erhaben faßt. Der Kurfürst ist insofern für die Entwicklung der Handlung von größter Wichtigkeit, als er die Situationen schafft. Auch von den Szenen, in denen der Kurfürst die Hauptperson ist, gilt, daß hier nicht das Gegenspiel der Hebel der Handlung ist, sondern die Situation. Typisch ist dafür die Szene mit Natalie, in der Nataliens Versuche, den Kurfürsten umzustimmen, erfolglos sind, die entscheidenden Bewegungen hingegen ohne Wissen und Wollen der Prinzessin durch ihren Bericht vom Zusammenbruch des Prinzen herbeigeführt werden; dieser Bericht stellt den Kurfürsten in eine neue Situation, und aus derselben heraus handelt er. Da, wo die dramatische Situation derart ist, daß auf die Hauptperson Einfluß gewonnen werden soll, läßt sich diese nicht bestimmen, sondern erwehrt sich dieser Einflüsse. Das Gegenspiel hat den Zweck, die Energie eines Affekts, die Festigkeit eines Entschlusses, die Unerschütterlichkeit eines Standpunkts dramatisch darzuthun. Vergl. II, 2, III, 5, IV, 4, V, 8. Besonders für den Kurfürsten ist es charakteristisch, daß er sich wohl von Ereignissen, aber nicht von Menschen in seinem Handeln beeinflussen läßt.

Die Charaktere unseres Dramas machen den Eindruck der größten Naturwahrheit, trotzdem dieselben teilweise eine keineswegs gewöhnliche Mischung aufweisen. Das erklärt sich vor allem aus der Folgerichtigkeit, mit der die Charaktere durchgeführt sind. Es sei nur an einiges erinnert. Dadurch, daß im Prinzen das Rechtsbewußtsein erwacht, erhält sein Charakterbild einen neuen und zwar sehr scharf markierten Zug. So stark indes diese Veränderung ist, der Dichter versäumt nicht, es anschaulich darzustellen, daß die psychische Natur des Prinzen dieselbe geblieben ist: der 10. und 11. Auftritt des letzten Aufzugs erinnern nicht nur durch die szenische Anordnung an den I. Aufzug, sondern auch durch die Empfindungsweise des Prinzen. So beglaubigen die letzten Szenen des Dramas die ersten. Man glaubt nun vollends an das träumerische und empfindungsvolle Element im Charakter des Prinzen, weil es sich durch die Erschütterungen hindurch bewahrt, die der Prinz erlebt hat. Vergl. auch IV, 4 wo der Prinz liest, ohne zu verstehn. Im Charakter des alten Kottwitz ist die „Empfindung" dasjenige Element, auf dem die Übereinstimmung zwischen dem Obersten und dem Prinzen beruht; eben dies Element aber geht in der Phantasie der Zuschauer nur schwer eine organische Verbindung mit den übrigen Charaktereigenschaften des alten Haudegens ein. Der Dichter sorgt aber dafür, daß man an seinen Kottwitz glaubt. Längst ehe er den Obersten als den Anwalt der „Empfindung" braucht, hat dieser sich vor uns als ein empfindendes Gemüt legitimiert (II, 1).

In der Charakteristik des Prinzen hat man bekanntermaßen am meisten an dem Zusammenbruch Anstoß genommen. Ist dieses Bedenken

„historisch", d. h. durch den Hinweis auf die Offiziere des Kurfürsten, wie sie die Geschichte kennt, begründet, so gehört es nicht hierher. Anders, wenn es charakterologisch begründet ist, d. h. darauf hinauskommt, daß nach einem solchen unheldenhaften Zusammenbruch die spätere fast mühelose Zurückdrängung des Willens zum Leben unwahrscheinlich sei. Solchem Bedenken gegenüber ist darauf hinzuweisen, daß der Prinz, noch ehe er sich sittlich faßt, bereits gleichsam von selbst die Gleichgewichtslage seiner Seele wiedergewonnen hat: der Dichter hat damit die Todesfurcht des Prinzen als eine durch Zusammenwirken widriger Umstände herbeigeführte, also „zufällige" Erscheinung charakterisiert.

Mit wenigen Mitteln, aber sehr glücklich, ist die Prinzessin gezeichnet. Bei der ganzen Situation, in die sie Kleist gerückt hat, lag für einen andern Dichter als den unsrigen die Gefahr sehr nahe, sie auf die Höhe eines abstrakten Heldentums zu erheben. Kleist hat sie zwar Heldenhöhe erreichen lassen, aber erstens erreicht sie diese Höhe nicht aus eigener Kraft, sondern emporgezogen durch die Heldenhaftigkeit des Geliebten (s. IV, 4 gegen Ende), und zweitens bleibt sie auf dieser Höhe nicht stehn. Als sie den Prinzen wirklich verloren wähnt, ist sie nichts als das schwererschütterte Weib. Die heroische Denkweise ist nur ein Durchgangspunkt. In derselben Richtung liegt ein anderes Moment: Natalie hat die lebendigste Empfindung für das Unwürdige, Unheldenhafte in der Todesangst des Prinzen; als er aber den Brief an den Kurfürsten zu schreiben zögert, bietet sie alle Mittel auf, um ihn zum Schreiben zu bewegen. Sie will, daß er da sei, auch wenn er seine Heldenehre unwiederbringlich verloren hat. So hält der Dichter die Prinzessin ganz in den Linien des Weiblichen.

Am wenigsten scheint mir die überlieferungsmäßige Auslegung den Charakter des Kurfürsten zu treffen. Das, was hier die klare Erkenntnis des an sich Klaren verhindert, ist das Bild des geschichtlichen Kurfürsten. Indem die Auslegung unwillkürlich zu diesem Bilde hinüberschielt, sieht sie an dem Kurfürsten Kleists eben den Zug nicht, für den im Charakterbilde des geschichtlichen Kurfürsten nicht einmal das Analogon vorhanden ist, und der auch den Gesamteindruck der Größe erheblich beeinträchtigen würde. Dieser Zug ist das souveräne Spielen, das so oft bei Kleists Kurfürsten die Form des Handelns ist. Diejenigen Ausleger, nach denen der Kurfürst ernstlich die Absicht hegte, den Prinzen nicht zu begnadigen, brauchen diesen Zug allerdings nicht so deutlich heraustreten zu lassen. Indes müssen auch sie sich mit dem V. Aufzuge abfinden, in dem das Handeln des Kurfürsten vielfach die in Rede stehende Form hat. Man denke nur an den Kottwitz gegebenen Auftrag, dem Prinzen die letzten Ehren zu erweisen, oder an sein Verfahren mit dem Prinzen nach seinem großen Bekenntnis. Man kann die Augen gegen die Thatsache nicht verschließen, daß der Kleistsche Kurfürst geradezu einen Hang zum „Spielen" hat. Er „spielt" mit den Menschen und ihren Gefühlen; er „spielt" im harmlosen Scherz (I, 1 und 2, vergl. mit V, 6),

er „spielt“ um ernster Zwecke willen. Sein wahres Antlitz verbirgt er oft und zeigt statt dessen eine Maske. Man verstehe recht: Daß der Kurfürst den Prinzen vor das Kriegsgericht stellt, obwohl er ihn zu begnadigen gedenkt, gehört nicht hierher; auch die bloße Verhüllung der letzten Absicht würde hier nicht herzurechnen sein. Was unter die Rubrik „Spiel“ fällt, ist folgendes: Zunächst das scherzhafte Spiel mit dem Prinzen im I. Aufzuge, ferner all die Mittel, durch die der Kurfürst den Schein erweckt, als solle das Todesurteil am Prinzen vollzogen werden, z. B. das Öffnen des Grabes. Ebenso gehört hierher das Verfahren, mittelst dessen er der Prinzessin die fest versprochene Begnadigung wieder aus den Händen spielt. Dazu der ganze V. Aufzug. Gerade die beiden oben angezogenen Beispiele beweisen, daß Kleist sich geradezu darin gefällt, seinen Kurfürsten im „Spiel“ zu zeigen. Man muß sich also schon einen Kurfürsten gefallen lassen, welcher der Gesinnungsverwandte der beiden anderen Lieblingsgestalten Kleists ist, des „Schlaukopfs“ Robert Guiskard und des staatsmännischen Barbaren Hermann.

Überschaut man noch einmal die einzelnen Szenen oder Szenenfolgen nach ihren dramatischen Thematen, so muß man an unserm Dichter den Reichtum der Erfindung bewundern. Welche Fülle eigenartiger Motive! Besonders zu nennen sind I, 1, 2; I, 4; I, 5; II, 9 und 10; III, 1; III, 5; IV, 1 (in der 2. Hälfte); IV, 4; V, 7; V, 10 und 11. Allerdings kehrt einigemale der gleiche Typus wieder, z. B. der Typus „Überredungsszene“; desgleichen kehrt das Motiv mehrmals wieder, daß eine Person plötzlich vor eine Thatsache gerückt wird. Indes erklären sich diese Wiederholungen nicht aus Armut an Erfindung; sie sind vielmehr die notwendige Folge einerseits des Grundwesens der Kleistschen Charaktere, andrerseits der Eigenart seiner dramatischen Schreibweise. Die Kleistschen Charaktere sind Menschen von innen heraus, Menschen, die nicht sowohl von anderen, als von sich selbst abhängig sind. Deshalb ist eine Einwirkung von außen her auf die aus ihrer Natur hervorbrechenden Entschlüsse, Gedanken, Affekte nicht leicht möglich (s. o. S. 336).[1]) Diese Eigenart solcher Naturen kann aber nur so dargestellt werden, daß Kräfte vergeblich von außen einwirken. Das ruckweise Versetzen in kritische Situationen aber ist unentbehrlich, weil sich in solchen Situationen das Wesen der handelnden Personen am leichtesten offenbart, sei es, daß sie der Situation völlig oder vorübergehend unterliegen, sei es, daß sie Herren der Lage bleiben.

Rücksichtlich der Sprache ist am Schluß der einzelnen Aufzüge der Nachweis geführt, wie sie sich eng an den Charakter der Personen und ihre jeweilige Stimmung anschließt. Will man am Schluß noch eine Rückschau halten, so stelle man die verschiedenen „Töne“ zusammen, die

[1]) Selbstverständlich ist nicht ausgeschlossen, daß eine Person auf die andere dadurch den größten Einfluß ausübt, daß sie die in der letzteren latenten Kräfte entbindet (IV, 4!). Es handelt sich im Text um die Unterjochung des einen Willens durch einen anderen.

der Dichter meisterhaft trifft. So etwa den Ton der Träumerei, des Neckspiels, des Schlachtbefehls, des leidenschaftlichen Wollens, des heftigen Zorns, des Botenberichts, der tödlichen Angst u. s. w. Oder man vergleiche die Sprechweise derselben Person in verschiedenen Lagen oder den Gegensatz in der Sprechweise verschiedener in irgend einer Szene mit einander spielender Personen. Man beachte auch das Auftreten der Bilder und Metaphern in ganz bestimmt gearteten Situationen. Endlich weise man auf die völlig entgegengesetzte Behandlung des Dialogs hin: den Szenen, in denen entweder beide Partner oder doch der eine sich in zusammenhängender Rede aussprechen, stehen andere gegenüber, in denen die Rede schnell, womöglich in abgebrochenen Versen von dem einen Partner zum andern hinübergleitet. Die mancherlei Sonderbarkeiten und gelegentlichen Regelwidrigkeiten der Kleistschen Sprache mache man während der Lektüre insoweit bemerklich, als es die Sicherung des Verständnisses verlangt; übrigens überlasse man es dem spannenden Charakter der Handlung, dem lebhaften Interesse, das die Charaktere erwecken, der Schönheit der Sprache im Ganzen, den Schüler, ohne daß er es merkt, über die kleinen Anstöße hinwegzutragen. —

O. Ludwig nennt gelegentlich die dramatische Kunst eine Synthesis der Poesie und Schauspielkunst; und mit Recht bezeichnet er anderwärts die Poesie, welche der Theaterwirkung fremd ist, als undramatisch. Es ist nun wiederholt in unserer Behandlung darauf hingewiesen, daß Kleist den Pr. v. H. auf die Bühnenwirksamkeit hin angelegt hat. Mit Recht nannte Richard Wagner das Schauspiel ein „allervortrefflichstes Bühnenwerk"; wenn Schauspieler, so urteilt er, das Publikum an die Aufführung des Pr. v. H. nicht zu fesseln vermöchten, so dürften sie sich selbst das Zeugnis der Unfähigkeit zur Ausübung der Schauspielkunst im deutschen Sinne überhaupt ausstellen. Warum aber ist der Pr. v. H. eine so dankbare Aufgabe für den Schauspieler? Der Schauspieler stellt mit dem Wort dar, aber auch mit seiner Person, durch Bewegungen von Ort zu Ort, durch symbolische Handlungen, durch das Mienenspiel u. s. w. Ist nun die Sprache einer Dichtung reich an Reflexionen, überhaupt an gedankenhaften Elementen, so stellt der Schauspieler das Innere der von ihm dargestellten Person fast ausschließlich mit dem Wort dar. Anders, wenn die handelnden Menschen unmittelbar ihre Empfindungen, ihre Entschlüsse und Stimmungen aussprechen, anders namentlich, wenn dies Aussprechen im Affekt geschieht. Dann treten alle Mittel der Darstellung in Kraft, dann stehen dem Schauspieler auch im besondern alle die Mittel zur Verfügung, durch welche das Sprechen zum Ausdruck eines lebhaft bewegten Innern gemacht werden kann. Dem Pr. v. H. aber ist sowohl die Unmittelbarkeit der Sprache eigen wie auch der Reichtum an Affekten.

Biographisch-genetische Bemerkungen. „Quellen" im gewöhnlichen Sinne des Worts hat Kleist bei seinem Pr. v. H. überhaupt nicht gehabt. Der von ihm benutzten, übrigens zum guten Teil unge-

schichtlichen Überlieferung verdankt er die allgemeine Situation, die Namen eines größeren Teils der Personen, einiges Thatsächliche, das für den Aufbau keine konstruktive Bedeutung hat, vor allem aber die Momente, von denen aus dann Kleist seinen eigentlichen Stoff erfunden hat.[1])

Die Überlieferung, die Kleist benutzte, findet sich in Friedrichs des Großen Mémoires pour servir à l'histoire de la maison de Brandebourg. Friedrich der Große erzählt hier folgendes: Als der Kurfürst am 16. Juni 1675 gegen die Feinde vorrückte, übergab er der Führung des Prinzen von Homburg 1600 Reiter seines Vortrabs mit dem Befehl, sich in keine Treffen einzulassen, sondern den Feind zu beobachten. Der Prinz rückte vor und sah die Schweden zwischen den Dörfern Hakelberg und Tarrnow lagern, einen Sumpf in ihrem Rücken, die Brücke von Fehrbellin unten zu ihrer Rechten und eine kahle Ebene vor ihrer Front. Er warf die Vorhut zurück, verfolgte sie und trieb sie bis zu dem Kern des Heeres. In seinem Übereifer verwickelte sich der Prinz in einen Kampf, der leicht zu unheilvollem Ausgang hätte führen können, wäre nicht der Kurfürst, benachrichtigt von der Gefahr, in welcher sich der Prinz befand, zu seiner Hilfe herbeigeeilt. Friedrich Wilhelm stellte auf einer Anhöhe seine Batterie auf und ließ mehrmals auf den Feind Feuer geben. Das schwedische Fußvolk wurde zum Wanken gebracht; alsbald warf sich der Kurfürst mit seiner ganzen Reiterei auf den rechten Flügel der Feinde, drang in denselben ein und schlug ihn gänzlich. Die Niederlage des rechten Flügels zog die des linken nach sich. Die Schweden warfen sich in die Sümpfe, wo sie von Bauern getötet wurden; diejenigen, welche sich retteten, flohen durch Fehrbellin und brachen die Brücke hinter sich ab. Der Kurfürst konnte, da er kein Fußvolk hatte, weder die Brücke von Fehrbellin erstürmen, noch den Feind auf seiner Flucht verfolgen. Dem Prinzen v. H. verzieh er, daß er so leichtsinnig das Wohl des ganzen Staates auf das Spiel gesetzt hatte. Er sagte ihm: „Wenn ich Euch nach der Strenge der Kriegsgesetze richten wollte, hättet Ihr den Tod verdient: aber Gott möge mich behüten, daß ich den Glanz eines so glücklichen Tages verdunkle, indem ich das Blut eines Prinzen vergieße, welcher mir vor allem zum Siege verholfen hat.

Das war die Überlieferung, die Kleist vorlag. Er entnahm derselben zunächst den Ausgangspunkt seiner dichterischen Erfindung: das Zuwiderhandeln des Prinzen gegen das Gebot des Kurfürsten. Von hier aus macht er dann den entscheidenden Schritt vorwärts. Sein Kurfürst thut das wirklich, was der Kurfürst in den Mémoires nur als eine in seinem Willen stehende Möglichkeit bezeichnet hatte: Friedrich Wilhelm läßt den Prinzen nach der Strenge des Gesetzes richten, wenn auch mit dem Gedanken, schließlich Begnadigung eintreten zu lassen. Aber nicht diese beiden Momente, die Kleist seiner Quelle verdankt, sind die organisierende Kraft, die den Stoff der Dichtung gestaltet. Die organisierende Idee stammt vielmehr aus Kleists eigenster Erfindung. Jene beiden Momente werden nun in den Strom der Idee hineingezogen und erhalten erst dadurch ihren eigentümlichen Wert. Die organisierende Idee aber ist das Thema des Schauspiels: Kleist stellt dramatisch dar, wie der Prinz von Homburg, der zunächst im

---

[1]) Näheres s. in den Ausgaben von Zürn und Heuwes.

Streben nach Ruhm, Ehre und Liebe den Schlachtbefehl übertreten hatte, durch die Einwirkung des Kurfürsten zur Erkenntnis der Schwere seiner Schuld und zu dem Entschluß der Sühne kommt. Mit dieser Idee waren also folgende Momente gegeben: das widerrechtliche Eingreifen des Prinzen in die Schlacht, der Spruch des Kriegsgerichts, die Auflehnung des Prinzen gegen das Urteil, der geniale Gedanke des Kurfürsten, den Prinzen zu seinem eigenen Richter zu machen, die Schulderkenntnis und der Sühneentschluß des Prinzen, die Begnadigung. Das Anfangsglied dieser Reihe, das widerrechtliche Eingreifen des Prinzen, bedurfte aber der vorbereitenden Einführung. Es mußte der Charakter des Prinzen, vor allem sein Streben nach schrankenloser Selbstentfaltung im Streben nach Ehre und Liebe, exponiert werden. Der Kranz aber hatte Kleist seit langem als das Symbol des eigenen Dichterruhms im Sinn gelegen[1]); daher lag es für ihn sehr nahe, zunächst den Prinzen in derselben Metapher denken, ihn von Lorbeeren träumen zu lassen. Von hier war für den Freund „der Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft" nur ein Schritt dazu, den Prinzen als einen Schlafwandler darzustellen, der das, was er träumt, wirklich thut, und die durch das Selbstbewußtsein nicht zurückgehaltenen Geheimnisse seiner Seele ausplaudert.

Das eigentümlichste Motiv der Dichtung, der Zusammenbruch des Prinzen, gehört schwerlich in die Reihe der ursprünglichen Motive. Die paradoxe Thatsache aber, daß wir durch ein Naturgesetz gezwungen sind, das Leben zu lieben und vor der Vernichtung zu beben, hatte Kleist früher lebhaft beschäftigt (s. o. S. 53 f.) und war von ihm selbst, der sich öfter mit dem Gedanken trug, sich das Leben zu nehmen, auf ihre Wahrheit hin geprüft worden. Der Prinz aber, dessen Wesen leidenschaftliche Selbstbejahung war, mußte ihm ganz besonders geeignet erscheinen, das Beben vor der Vernichtung in sich zu erfahren. Um dem seelischen Vorgang aber die höchste Wahrscheinlichkeit zu geben, galt es, den Prinzen auf die Höhen des Erfolgs zu führen. Dazu benutzte der Dichter die gleichfalls in den Mémoires überlieferte Frobensage in meisterhafter Weise. Wenn übrigens auch der Zusammenbruch des Prinzen erst später in die Reihen der dramatischen Momente eingefügt ist, so ist das Motiv doch auf das glücklichste einorganisiert. Besonders geschieht dies dadurch, daß Kleist das feige Flehn des Prinzen um Rettung als Beweis für seine Gleichgiltigkeit gegen das heilige Lebensinteresse des Vaterlands, als Beweis für sein selbstsüchtiges Empfinden hinstellt. Der Grund aber für die Einschaltung des Motivs war wohl, um den Schillerschen Ausdruck zu gebrauchen, die Absicht des Dichters, „dem ersten Gesetz der tragischen Kunst", „der Darstellung der leidenden Natur", zu genügen, ehe er uns den Prinzen auf der Höhe

---

[1]) Vergl. oben S. 30. In dem Aufsatz „Was gilt es in diesem Kriege?" hatte Kleist den Gedanken, es gelte in dem Kriege gegen Napoleon die Befriedigung fürstlichen Ehrgeizes, mit der rhetorischen Frage abgewiesen: „Gilt es den Ruhm eines jungen und unternehmenden Fürsten, der in dem Duft einer lieblichen Sommernacht von Lorbeeren geträumt hat?"

erhabener Gesinnung zeigte, deren Stärke ja eben nur an dem Widerstande der sinnlichen Natur gemessen werden kann. — Dies dürfte der künstlerische Gestaltungsprozeß sein, durch den die Reihe der für die dramatische Entwicklung des Themas entscheidenden Momente sich gebildet hat. Anmerkungsweise sei noch darauf hingewiesen, daß die Freude Kleists an strategischem Denken, die sonst z. B. in seiner Vorliebe für das Kriegsspiel sich bekundet, in der freien, nur wenige Momente aus dem Schlachtbericht der Mémoires benutzenden Gestaltung des Schlachtplans heraustritt. Dank der Kunst, mit der Kleist den Plan entwirft, tritt später vor allem das Moment stark hervor, daß der Prinz dem genialen Plan des Kurfürsten die Spitze abbricht. — Außer dem Interesse, das charakterologische Thema durchzuführen, bestimmte aber den Dichter auch das Verlangen, seinen Kurfürsten — nennen wir es: zu inszenieren. Diesem Interesse verdankt das Schauspiel zunächst die kräftige Herausarbeitung des Augenblicks, in welchem der Kurfürst den genialen Gedanken der Lösung faßt, vor allem aber die breitere Einführung der Offiziere.

Es bleibt nun noch die Frage offen, wie Kleist, der zumeist ein enges persönliches Verhältnis zu seinen Stoffen besaß, dazu kam, gerade das Thema zu bearbeiten, das seinem Schauspiel zu Grunde liegt. In seiner Jugendzeit war Kleist der Gesinnungsverwandte der Geister der „Genieperiode" gewesen. Diesen à la Rousseau empfindenden Geistern war eigen das Streben nach schrankenloser Selbstentfaltung, der Haß gegen alle Ordnungen und Formen, die Neigung, sich lieber von dem leidenschaftlich erregten Herzen als von dem geltenden Sittengesetz bestimmen zu lassen. Ihren klassischen Ausdruck findet diese Gesinnungsweise in den von Koberstein (Nationallitteratur 4, S. 23) ausgehobenen Stellen aus Briefen Jacobis. Jacobi schrieb an Goethe: „Dein Herz, Dein Herz ist mir alles. Dein Herz ist's, was Dich erleuchtet, kräftiget, gründet." ... „Der einzigen Stimme meines Herzens horch' ich. Diese zu vernehmen, zu unterscheiden, zu verstehen ist mir Weisheit; ihr mutig zu folgen, Tugend. So bin ich frei." Schranken, die seine innere Entwicklung hemmten, hatte Kleist in seiner Militärzeit kennen gelernt; Schranken, die ihn sowohl an der Entwicklung freien sittlichen Menschentums (s. o. S. 7 f.) wie an der Entwicklung seines Geistes hinderten. Um sich frei aus sich heraus nach eigenem Gesetz, nach dem Gesetz seines Wesens, entfalten zu können, hatte er den Dienst aufgegeben. Einen Menschen von der gleichen Gesinnungsweise stellt nun Kleist in dem Prinzen der ersten Aufzüge seines Dramas dar. Der Prinz lehnt sich auf gegen das Gesetz, nicht wie ein Seydlitz, weil er im gegebenen Falle die bessere Einsicht zu besitzen glaubte, oder wie ein York mit dem Bewußtsein, als treuer Unterthan nicht gefehlt zu haben; er lehnt sich auf, weil er die Ordre des Herzens empfangen hat, weil die Ordre seines Kriegsherrn seinen Thatendrang hemmt. (Man beachte, wie kunstvoll es Kleist einzurichten gewußt hat, daß der Prinz den Inhalt der kurfürstlichen Ordre nicht kennt.) — So der Prinz der beiden ersten Aufzüge, so auch der Prinz des III. Aufzugs; denn wenn hier der

Wille zum Leben den Helden so in das Äußerste des Unheldenhaften treibt, erklärt das sich eben daraus, daß der Prinz kein sittliches Bewußtsein von dem, was er dem Vaterlande schuldig ist, besitzt. Aber dann tritt der völlige Gesinnungswechsel ein: der Prinz erkennt seine Schuld; er huldigt dem heiligen Gesetz. Damit verwirft er den leitenden Grundsatz seines ganzen bisherigen Lebenssystems und ordnet das Recht des Ganzen dem Recht des Einzelnen über; er bekennt sich zu der Anschauung, die in dem Pflichtgebot, dem kategorischen Imperativ, und nicht in den Trieben des Herzens die Macht sieht, die das Handeln bestimmen soll. Wohlgemerkt aber ist die Unterwerfung des Prinzen keine blinde Unterordnung unter das Gesetz als solches, eine Unterwerfung, bei der er das Opfer des Verstandes bringt. Der Prinz unterwirft sich, weil er die Überzeugung hat, daß das Gesetz die Daseinsbedingung des Vaterlandes ist. Mit Recht hat man in dieser Führung der Handlung ein Bekenntnis des Dichters gesehn. Keine feile Huldigung gegen das Herrscherhaus, sondern den Ausdruck eigenster Überzeugung darf man in dem Stück sehn. Kleist selbst war zu der Überzeugung gekommen, daß der schrankenlose Individualismus, der die Forderungen der Allgemeinheit abweist, staatsverderberisch sei. Vorangegangen war dieser Erkenntnis die andere, gleicherweise sehr wichtige, daß dem Vaterlande der höchste Wert einwohne, also der Bruch mit dem öden Kosmopolitismus. Zunächst hatte Kleist den Wert des großen deutschen Vaterlandes (s. o. S. 277) würdigen gelernt (s. o.). Unser Drama aber beweist, daß ihm auch ein lebendiges Bewußtsein von dem hohen Werte des Staates im besondern aufgegangen war, in den der große Kurfürst seine schöpferischen und erhaltenden Gedanken gelegt hatte. Vom Kosmopolitismus ist Kleist zum Patriotismus, vom Individualismus zur Anerkennung des Rechts der durch Gesetze organisierten Gesamtheit fortgeschritten. Dafür zeugt sein großes Selbstbekenntnis, der „Prinz von Homburg. —

Der „Prinz von Homburg" ist, wie oben ausgeführt wurde, ein vollkommen bühnengerechtes und bühnenwirksames Werk. Das tragische Verhängnis des Dichters wollte es, daß Kleist es auf keiner Bühne unterbringen konnte. Das Schauspiel war eine edle Huldigung vor dem Genius des großen Kurfürsten; aber auch der Hof verhielt sich ablehnend. Gläubiges Vertrauen auf den Geist des preußischen Staates atmet die Dichtung; aber es scheint, als habe man von ihr entnervende Einflüsse gefürchtet. Der Grund für den ganzen Mißerfolg war dasjenige Motiv, in dem Kleists Subjektivität sich am schroffsten ausgesprochen hat: der Zusammenbruch des Prinzen.

So wurde Kleists Meisterwerk, statt ihn auf die Höhe des Ruhms zu erheben, die Ursache, daß er von nun an unaufhaltsam dem ruhmlosen Ende zueilt.

Wegweiser durch die klassischen Schuldramen

Bd.: 4

[ca. 1895]